

VOL.18

NO.2

Santiago, Chile
2013

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino



MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO



Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

VOLUMEN 18 | NÚMERO 2

Santiago, 2013

Editores Asociados

Thomas Heyd, Francisco Vergara Murúa, Anahí Re

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE





Contenido

- 7-8** **Presentación**
Foreword
- 9-17** **Rock art in the context of contemporary art and aesthetics**
El arte rupestre en el contexto del arte y de la estética contemporánea
Thomas Heyd
- 19-32** **The aesthetic power of ancient Dorset images at Qajartalik, a unique petroglyph site in the Canadian Arctic**
El poder estético de las antiguas imágenes Dorset en Qajartalik, un excepcional sitio de petroglifos en el Ártico canadiense
Daniel Arsenault
- 33-47** **El lado material de la estética en el arte rupestre**
The material side of aesthetics in rock art
Francisco Vergara Murúa
- 49-61** **Estética abstracta geométrica de los cazadores recolectores del área de Ventania (provincia de Buenos Aires, República Argentina)**
Abstract geometric aesthetics of the Ventania hunter-gatherers (Buenos Aires province, Argentina)
María Cecilia Panizza
- 63-88** **Poder y prestigio en los Andes Centro-Sur. Una visión a través de las pinturas de escutiformes en Guachipas (Noroeste Argentino)**
Power and prestige in the South-Central Andes. An approach based on the shield-shape paintings of Guachipas (Northwestern Argentina)
M. Mercedes Podestá, Diana S. Rolandi, Mirta Santoni, Anahí Re, María Pía Falchi, Marcelo A. Torres & Guadalupe Romero
- 89-106** **Registro de máscaras en Sierra de la Ventana de la región pampeana argentina. Presentación de explicaciones alternativas**
Records of masks in Sierra de la Ventana, pampean region of Argentina: alternative explanations
Fernando Oliva

Presentación

En este volumen se da a conocer una primera parte de los trabajos, tanto casos teóricos como prácticos sobre Argentina, Chile y Canadá, presentados en el simposio “Estética y Arte Rupestre”, llevado a cabo en junio de 2012, en el marco del Congreso Internacional “Arqueología y Arte Rupestre–25 Años SIARB”, celebrado en La Paz, Bolivia.

Según la historia de la estética, la perspectiva estética consiste en la valoración de las apariencias sensibles por el regocijo (más o menos grande) que puedan proporcionarnos. Desde este punto de vista, cuando nos enfrentamos a un objeto desde la perspectiva estética no nos importa tanto descubrir lo que es, ni tampoco su utilidad, sino más bien cómo su estructuración nos facilita ese placer (o falta de placer) sensorial especial que le encontramos. Tal vez paradójicamente, el conocimiento de esa estructuración luego pueda sernos útil para el reconocimiento de los motivos, las figuras y las escenas, así como de la función de las imágenes y los sitios en que están emplazadas.

A partir de un análisis teórico, Thomas Heyd evalúa las críticas que se han planteado al uso de la noción de arte y de una perspectiva estética para el estudio de las marcas realizadas por los humanos en las rocas. Resume que las mismas abarcan aspectos epistemológicos, metodológicos y éticos. El autor sostiene que la mayor parte de estas críticas se basan en un concepto desactualizado de lo que constituye actualmente el arte, y propone considerar las nuevas discusiones originadas desde comienzos del siglo xx y aplicarlas en el área de la arqueología.

Daniel Arsenault propone un análisis arqueoestético de las representaciones rupestres, incluyendo los símbolos visuales que componen la gráfica del arte rupestre, las características de los soportes rocosos, el emplazamiento físico de estas manifestaciones y otros fenómenos naturales. El autor ejemplifica este modelo a partir del estudio de los motivos rupestres del sitio Qajartalik, en el este del Ártico canadiense. Sugiere que el mismo se habría producido en contextos chamánicos en el primer milenio DC, cuya importancia se habría incrementado a partir del devenir de nuevas condiciones ambientales. Así, observa que en su caso de estudio la estética de las manifestaciones presentó un rol estratégico para sus creadores y consumidores, apoyando y reforzando su mensaje espiritual.

Francisco Vergara aborda el estudio de la estética en una muestra de motivos rupestres de dos estilos (Limarí y El Encanto) del norte semiárido chileno. Sostiene la utilidad de considerar los atributos tecnológicos y espaciales de los mismos y, así, busca contrastar los alcances y las

limitaciones que ofrecen estas dimensiones del arte rupestre como vía de aproximación para comprender la estética de esta materialidad, concluyendo que las dimensiones espaciales y temporales dependen y se vinculan con cada grupo humano en específico. Así, los dos estilos considerados habrían sido producidos en dos contextos diferentes en los que se desarrollaron experiencias estéticas distintas.

A partir del reconocimiento de dos ámbitos de la estética en el arte rupestre, una objetiva y universal, y otra relacionada con las connotaciones culturales dadas por cada grupo humano, María Cecilia Panizza aborda el estudio estético de esta materialidad a través de dos vías que considera complementarias. Por un lado, propone los sitios con arte rupestre como escenarios de valoración estética, donde la visibilidad y la visibilización juegan un rol protagónico en la medida que definen posibles audiencias. La segunda vía guarda relación con las estructuras semióticas con que el arte rupestre es materializado, ya que de ellas depende la transmisión y/o el almacenamiento de conocimiento visual. Así, presenta un análisis del arte rupestre del sistema serrano de Ventania, Argentina, producido durante el Holoceno Tardío por los grupos cazadores recolectores.

Sobre la base de un análisis de 400 representaciones de escutiformes, emplazados en un área de la provincia de Salta (Noroeste Argentino), Mercedes Podestá y colaboradores describen y analizan diversos atributos de este tipo de motivo –como frecuencia, distribución, ubicación, morfología, dimensiones, tonalidades, temas y superposiciones– lo que les permite discutir diferentes temas que conlleva la estética del arte rupestre, poniendo especial énfasis en el grado de visibilidad, accesibilidad y contextos de ejecución en los cuales se enmarcan los escutiformes. Las conclusiones permiten contrastar el rol potencial de estos diseños en las prácticas sociopolíticas ocurridas durante el Período Tardío, para así plantear a los escutiformes como una síntesis visual de la competencia por el poder, el prestigio y el estatus.

Fernando Oliva también se enfoca en el análisis de un tipo de motivo particular, en este caso, las máscaras registradas en Sierra de la Ventana, región pampeana argentina. Considera las características de estos motivos y evalúa las propiedades estéticas que los mismos presentan, así como su distribución en una escala espacial amplia. Además, pondera la información contextual provista por las investigaciones arqueológicas y por relatos etnohistóricos y actuales, proponiendo diversas explicaciones para la ejecución de estas manifestaciones por los grupos humanos que en diferentes momentos ocuparon el área y postula su resignificación a lo largo del tiempo.

Junto con presentar este volumen queremos agradecer a los colegas que participaron, tanto mediante la presentación de ponencias y artículos, como aquellos que asistieron y fueron parte de una fructífera discusión. Asimismo, queremos agradecer a los editores del *Boletín* por su interés en la temática y su oferta de publicación.

Thomas Heyd*
Francisco Vergara Murúa**
Anahí Re***

* Departamento de Filosofía, Universidad de Victoria (Canadá)

** UISEK, FONDECYT N°1110125 (Chile)

*** CONICET-UBA-INAPL (Argentina)



ROCK ART IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART AND AESTHETICS

EL ARTE RUPESTRE EN EL CONTEXTO DEL ARTE Y DE LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

THOMAS HEYD*

An approach to rock art based in aesthetics is argued for. Objections to such an approach, stemming from archaeologists and anthropologists, are addressed and described in terms of their epistemological, methodological and ethical dimensions. Key objections are explained and answered by noting that they tend to be based on an outdated conception of art that precedes 20th century developments. It is argued that, once the art historical viewpoint is adjusted so that it incorporates the development of 20th and 21st century art and aesthetic theory, an approach to rock art from the perspective of aesthetics can be recognised as a valuable resource for understanding the lifeworld of its creators and the human condition that we share with them.

Key words: aesthetics, art history, rock art, art

Se propone una aproximación al arte rupestre basada en la estética. Se tratan y describen objeciones a este enfoque por parte de arqueólogos y antropólogos, en sus dimensiones epistemológicas, metodológicas y éticas. Se explican las objeciones principales y se responden, señalando que suelen estar basadas en una concepción anticuada del arte, anterior al desarrollo del siglo xx. Se sostiene que, una vez que se modifica el punto de vista de la historia del arte, incorporando el arte y la teoría estética de los siglos xx y xxi, una aproximación al arte rupestre desde una perspectiva estética puede ser reconocida como un recurso valioso para la comprensión del mundo de sus creadores y de la condición humana que compartimos con ellos.

Palabras clave: estética, historia del arte, arte rupestre, arte

INTRODUCTION

In this article, I begin by discussing some of the alleged distortions that arise when art historical accounts take an aesthetic perspective in their interpretation of rock art,¹ and follow this up with a more general review of problems that supposedly arise when humanly made marks on rocks are considered as art. I continue by pointing out that, from a post-20th century art historical perspective, a number of objections to the consideration of these marks on rocks from the aesthetic perspective can be addressed. I conclude that, despite some legitimate concerns about the application of the term 'art', there are excellent reasons for viewing these expressions from an aesthetic perspective.²

HISTORY OF ART AND ROCK ART

Art history textbooks tend to incorporate painted and engraved images from the Palaeolithic era in their accounts of the origins of world art. This approach may sometimes have led to the problematic conclusion that contemporary European peoples could bask in the greatness of such an extraordinary beginning to their artistic traditions (see Moro Abadía & González-Morales 2008: 536).

* Thomas Heyd, Department of Philosophy, University of Victoria, P.O. Box 3045, Station Central, Victoria, BC, V8W 3P4, Canada, email: heydt@uvic.ca

Based on the apparent kinship of techniques exhibited by artworks made in modern times and images from the Franco-Cantabrian region, some scholars have supposed that the latter may have been created from a perspective similar to that of contemporary art. For example, Tomášková (1997: 270) claims that such a view is expressed by art history professor Sheldon Nodelman in an article entitled “The Legacy of the Caves,” published in the visual art magazine *Portfolio* (Nodelman 1979-1980: 48-55). According to Tomášková, Nodelman draws some problematic analogies between 20th century approaches to art and those expressed in prehistoric images at sites such as Altamira (Nodelman speaks of abandoning frames and pedestals, and attending to natural processes.)

In a similar vein, White (2003) refers to a standard world art history textbook (Janson 2007), arguing that the aesthetic viewpoint leads the author to mistaken conclusions about the content of the images, based on an assumed continuity between pictures from the Pleistocene and art history as it has developed from Ancient Greek times onward. As a case in point, White refers to Jansen’s interpretation of an Altamira bison image as a representation of an animal “dying in agony,” affirming that prehistorians would have quite a different understanding. Indeed, based on bison ethology and other considerations, they argue that the animal is not in agony, but rather “rolling on the ground with legs flexed, a movement common in bison behavior” (White 2003: 22).

Certainly it must be stated from the outset that art historians cannot be expected to be as well-informed as archaeologists or anthropologists when it comes to the empirical context of marks made on rocks by prehistoric or ethnically remote human groups. Furthermore, one should not expect to be able to directly apply contemporary art historical modes of interpretation to such marks, or to argue that the similarity between these images and those produced in the late 20th century give us conclusive information about their logic of production, or even hope to find evidence of a continuum between such marks on rocks and the art history of modern European peoples.

It should be noted, however, that art historians are not as careless as Tomášková’s and White’s examples imply. In fact, in his article, art historian Nodelman gives a rather respectable account of how Franco-Cantabrian art was understood by prehistorians in the late 1970s, while his reference to 20th century art practices, only introduced in the very last paragraph of his article, is proposed in an exploratory mode. As such, his work apparently is not a crass assimilation of cultural expressions

over a 14,000-year time span, but rather an appeal to readers to recognize the differences characteristics of prehistoric images, which often are non-naturalistic, non-frontal, unframed, and palimpsest-like. Moreover, newer art histories (such as Honour & Fleming 2005, among others) are attentive enough to recent research to avoid misinterpretations of the sort pointed out by White. Nonetheless, investigations of the aesthetic dimension of rock art have faced a number of other, potentially more substantial, objections, which I shall summarize below.

Key objections to rock art aesthetics

Soffer and Conkey (1997: 2) suggest that the term “art” is both misleading and limiting” with regard to prehistoric images, because of two troublesome assumptions: a) that art is a cultural phenomenon that is assumed to function in a *separate aesthetic sphere*, and b) that art is considered ‘transcendent’. Tomášková (1997: 266) similarly claims that “the term ‘art’ is inappropriate from an epistemological standpoint, but is also a hindrance to archaeological research due to the conceptual attachments that it has in fields such as art history or aesthetics.”

Specifically, Tomášková (1997: 269) complains that situating prehistoric representations in an art history context directs us to consider “motive, message, a moment in the artist’s talent, or the (timeless) response that any piece may evoke in its viewers”. In her view, for representations and other image-bearing artifacts to be “elevated to the status of art they have to be cleansed of their social and cultural context, judged only by the response that they are capable of evoking” (Tomášková 1997: 270). She concludes from these kinds of considerations that we may be misled into the reproduction of our own cultural preconceptions, reflected and transported into the prehistoric past, leading to the inappropriate division of research objects into *artworks* versus “useful products of prehistoric craft, such as stone tools” (Tomášková 1997: 269).

White (2003: 12) adds to these concerns by suggesting that “to think in terms of broad categories such as ‘rock art’ and ‘prehistoric art’ suppresses clear recognition of the remarkable cultural, historical, geographical, and environmental diversity that characterizes representation-rich human societies of the late Pleistocene.” He thinks that these representations should, rather, generally be considered in terms of the *adaptive advantage* that they may have provided, and specifically in terms of the particular “seminal ideas and practices reflected in the material record of representation” (White 2003: 12). In his estimation, viewing such representations as *art* leads us in the wrong direction, since “there is

little room in an evolutionary view for art as a divinely inspired struggle to create beautiful or novel forms" (White 2003: 13).

Even while White admits that "material representations" may help us grasp "the *technical virtuosity* involved in their creation" and the way that "adherence to shared *aesthetics and formal values* contributes to their power to link people together," he continues by claiming that the "modern Western notion of art impedes an understanding of the emergence and adaptive value of the earliest representations in any given region" (italics added, White 2003: 17). He concludes by noting that, on the assumption that "art" is somehow a universal quality of the human psyche, "anything labeled as such seems to (misleadingly) authorize us to understand it "on the same terms (ours) wherever it is seen to exist" (White 2003: 21).³

In their comprehensive review article on Palaeolithic studies in the 21st century, Moro Abadía and González-Morales come to similar conclusions as the above authors. They devote an entire section to what they call the 'paradigmatic' application of "the term 'art' to define all images produced by *Homo sapiens* during the Palaeolithic" (Moro Abadía & González-Morales 2008: 532) and to the critiques that this has provoked. They suggest that, on the basis of "the universality of aesthetic taste or sensibility," 19th century writers and philosophers concluded that art is "a product of a universal human faculty" (Moro Abadía & González-Morales 2008: 534), then compare this view to that of Oskar Kristeller, who argued in the 1950s that the European system of the arts really is a recent invention that was only completed in the preceding two centuries (Moro Abadía & González-Morales 2008: 535).

From Kristeller's account and from Tatarkiewicz's (2005 [1962-1967]) discussion of the development of the notion of art since antiquity, Moro Abadía and González-Morales (2008: 535, italics added) conclude that "the concept of art is a *historically contingent category* which emerged in the course of modernity". The authors close their discussion with a list of concerns about the application of the concept 'art' to Palaeolithic images that can be summarized as follows (Moro Abadía & González-Morales 2008: 535-536):

- the non-existence of the category 'art' in many non-Western cultures;
- the inapplicability, in small-scale societies, of grouping artifacts according to "their non-utility and giving them special status for disinterested appreciation";
- the anachronism of applying the concept of art to material representations, as it is "doubtful that their creators would have recognized any such idea";

- the reductionism of "condensing all the diversity of media and imagery into a single category that is, furthermore, one of 'our' categories" (citing Conkey 1987: 413);
- the aestheticism inherent in the notion of art, insofar as the term "is related to an aesthetic discourse which establishes that 'art' is valued for the skill needed to make the object, its beauty, and its non-utility"; and,
- the ethnocentrism embedded in the belief that "it is only the Westerner's perspective that elevates an object from [non-Western] societies to the status of 'art'."

To these issues we may add those arising from White's discussion of the implications of applying the concept of art in prehistoric contexts (White 2003: 23):

- the assumption of "a discrete sphere of action called 'art'";
- the belief that "art is a uniquely human activity that fulfills an innate need in people to comprehend themselves and the universe";
- the supposition that "making art requires special qualities, such as imagination and creativity, and that 'true' works of art are the product of individual 'genius'";
- that art is distinct from craft in that it embodies a unique concept;
- that art requires art-knowledgeable audiences;
- that "art may also be appreciated for its purely visual elements"; and
- that the effects of art "on the viewer are thought to be virtually universal."

The concerns raised by these different commentators can be thought of in terms of three dimensions: 1) the *epistemological*, 2) the *methodological*, and 3) the *moral/quasi-political*. The *epistemological* objection comes down to the claim that the concept 'art,' as conceived, simply is inapplicable across the gulf of time and space that separates modern European cultures (often called 'Western') from those of other times and/or places. The *methodological* concern is that if researchers start with an inapplicable concept, this will lead to inappropriate methods and ultimately to results of doubtful value. The *moral/quasi-political* complaint is that the cross-cultural application of a concept such as 'art,' which has its origins in the European context and is constructed in such a way as to imply the superiority of European cultures, turns out to be a kind of ethnocentrism and ultimately constitutes cultural appropriation (see figs. 1 and 2, from Valcamonica, Italy, as examples of images for which these kinds of concerns could apply.)

All of these complaints reflect potentially reasonable concerns, though they crucially depend on *how we*



Figure 1. Warriors image, Valcamonica, Italy.

Figura 1. Imagen de guerreros, Valcamonica, Italia.



Figure 2. Grain storage image, Valcamonica, Italy.

Figura 2. Imagen de almacenamiento de granos, Valcamonica, Italia.

conceive of art and its relation to aesthetics. Curiously, it is *precisely* assumptions about art and aesthetics like those noted here that have been thrown into question by 20th century art practice, art criticism and philosophical aesthetics. As a result, at least by the 1980s, it would have been hard to find recognized artists, art critics or philosophical aestheticists in the Western world willing to subscribe to such assumptions about the concept of 'art' such as those mentioned above. The next section briefly considers relevant perspectives on art developed in the 20th century.

Rock art and 20th century art and art theory

To begin with, the supposition that sensorily-appreciable qualities of artworks, such as their 'visual elements,' produced by *superior talent*, are constitutive of art was already thrown into question at the beginning of the 20th century by interventions such as Marcel Duchamp's. This artist offered to the artworld 'readymades', such as coat hangers, snow shovels, wine racks, and, most famously, a urinal that he rotated 90°, signed as R. Mutt, and baptized as *Fountain* (1917). The claim that art has *no necessary* connection with qualities perceived by the senses was later supported by well-received arguments from art philosophers (for example, Binkley 1977).

In the meantime, Duchamp's introduction of 'readymades' into the artworld caused significant soul searching among theoreticians, to the point that the *essence of art* was thoroughly questioned, with some (for example, Weitz 1956) arguing that art really is *indefinable*, while others such as Danto (1964) argued that artworks cannot be identified by perceptual means but require theory. Ultimately, the notion of art that held the ground most successfully (one might say by default) was George Dickie's Institutional Theory, which, borrowing from sociology, declared that artworks simply are those artifacts that legitimate members of the artworld designate as such (Dickie 1971).

In such a context, suppositions regarding *transcendence* and transcendent values in art necessarily vanish, as *even* a lowly piece of driftwood, duck footprints, or an industrially produced urinal might qualify as art—if only a person legitimized by the artworld, such as an artist, a curator or an art critic, undertook to 'christen' them as such! This new context does seem to leave the *separateness* of art intact, but *art practice*, beginning with the historical avant-garde movements that emerged before the World War I, had already undermined *this* supposition (see for example, Bürger 1984). In the wake of their demand that *art and life be integrated*, not only snow shovels, wine racks, and urinals had been moved

into the artworld, but also ambient sound (as in John Cage's piece for performance titled *4' 33"*, 1952), any ordinary human or even non-human activity (as demonstrated by performance art pieces, such as Vito Acconci's *Following Piece*, 1969), human-modified environments (installations, environmental art, gardens), and even everyday speech (as in dada and surrealist poetry).

In the early 20th century the social and cultural context stopped being a mere background to the production of *bourgeois* art and moved into the foreground, as dada, Futurism and Russian Constructivism addressed the war ethos, pre-industrial nostalgia and the construction of an ideal, post-capitalist society, respectively. Art, henceforth, had to be seen as a product and a reaction to society at certain points in historical time, becoming ever more 'contaminated' by broader socio-cultural concerns. As such, contrary to Tómaskóva's confident assumption, the production and appreciation of art has nothing to do with the "cleansing" of social and cultural context but, rather, with *the opposite*. Seen in terms of *'longue durée'* history, art's increasing responsiveness to real life conditions in human society may be seen as *adaptive*, contradicting White's assumption that a focus on art leads us away from such considerations.

In the early 1970s, the supposition that *genius* or *talent* is required to make (great) art was subjected to scathing critique by feminist scholars such as Nochlin (1971), among others. Any one could be an artist, moreover, and anyone could appreciate art, as Joseph Beuys declared and proceeded to demonstrate through his social sculpture and social art projects of the 1960s and 1970s. From another angle, before World War II, Benjamin (1936) already had argued that the special 'aura' of art, presumably a referent for the "human psyche" addressed by art, had been blown apart by the mechanical reproducibility of art. According to Benjamin, art henceforth had become a tool of political action.

As the century proceeded, art increasingly became 'conceptual,' and 'aesthetic taste or sensibility' became increasingly unimportant since sensorily available qualities played less and less of a role in their appreciation. As a consequence, ordinary people would increasingly ask 'why is this art?', and leave art shows muttering that their children could have created the works on display. It can be added that art had already stopped being about the creation of *beauty*, at least since the dadaists had entered the fray with their collage pictures, nonsense poetry and noise machines; Kokoschka did his caricaturesque anti-Nazi paintings; and absurdist theatre left audiences wondering what the point was. One could say that the 20th century re-constructed art in such a thoroughgoing way that it ended up divorced

not only from most aesthetic values but also from aesthetic pleasure. In short, by the end of the 20th century it should have been obvious that calling the creation of images from earlier times 'art' could *not* mean what it had meant in the 19th century, when Franco-Cantabrian cave art was discovered.

Granted, the concept of art retained some resonances of its meanings in earlier periods, despite the new 20th century take on art, which rent asunder all earlier notions, leaving artworks without recognizable features; the artworld without universally recognized institutions; the category of art without a 'discrete sphere'; and the production of art disseminated to any individual or community in any culture, as long as it fit certain extremely loose 'family resemblances.' For many laypeople, the concept had not been completely purified of the sedimented meaning accumulated up to that point in time. As art historians tell us, the European art tradition has its roots in practices going back at least to the Ancient Greeks. These kinds of practices, however, are *not* unique to European peoples, since *the creation of perceptually attractive items*, be they stories, paintings, sculpture, music, or architectural constructions, *is a commonplace* that can be found in *all* societies around the world stretching back indefinitely in time, as Dissayanake (1982) has argued and others have amply documented (for example, Coote & Shelton 1992).

It is true enough that with the invention of perspective during the Renaissance in Europe, Italian painters and sculptors decided that their activity ought *not* to be counted among the *crafts* any longer. This represented a shift in the self-perception of producers of visual images, who became convinced that their creations were now akin to those categorized as poetry. These self-proclaimed visual artists reasoned that, insofar as their perspective-enhanced craft contributed to knowledge (that is, to no less than *knowledge of the structure of space!*), their activity ought to be in the same category as those listed under the '*Artes Liberales*' (*Trivium* and *Quadrivium*). As Kristeller (1979) and others pointed out, this self re-definition of Italian painters and sculptors had implications for the social status of painters and sculptors and the future value of their products, eventually leading to the celebration of the visual arts as high points of Western Culture (see also Hegel 1975 [1820]).

This change in the status of visual arts notwithstanding, most works produced by painters and sculptors in the European context during and after the Renaissance *continued* to be for utterly *practical* (utility-oriented) purposes, such as representing religious stories and producing saintly, iconic images, celebrating wartime victories, and glorifying those who could afford it with

personal portraits. Only much later in the history of European visual arts do we encounter art production that really may have been created and experienced in the mode of 'art for art's sake.' The impressionist experiments with visual perception, Fauve explorations in colour, and the works of Van Gogh, Gauguin, Kandinsky and Nolde would fall into this category. As mentioned above, by the early 20th century, in any case, the exploitation of media in the mode of 'art for art's sake'—if there ever was such a thing—quickly came into tension with the challenge of avant-garde movements and the technical reproducibility of art, which together consistently *pushed art back into life*.⁴

Re-drawing our understanding of rock 'art'

Where does all of this leave us with regard to the role of 'art' in relation to what is commonly called 'rock art'? Undoubtedly, this re-drawing of the map of art, begun in the early 20th century and continuing throughout, leaves little room for the sort of *epistemological* complaints described above. Even if 19th century conceptions of art linger on among the general public, those ways of thinking about art have become *anachronistic*.

Despite the difficulty of defining art, there seems to be a certain consensus that art, in any case, is an activity of *creation* in which we may distinguish several levels of accomplishment *of objects for appreciation*, directed at particular qualities and faculties.⁵ As such, the claim that something is art has *no* implications regarding its separateness from life, its 'transcendence,' or its lack of functionality; it assumes *no* claims of divine origin or the necessity of genius; there is *no* supposition of any universality in the approach to art or in the effect that it may have on audiences; there is *no* assumption as to the existence of discrete art 'spheres' in society or the expectation of art-knowledgeable audiences; and it adduces *no* necessary privileging of visual or other perceptual elements. In short, since the middle of the 20th century, claiming something as art no longer implies what it might have in the late 19th century, when art was made out to be a hallmark of European high and *bourgeois* society.

It follows that art activities can be understood to be, *in principle*, ubiquitous and probably have been present since the time when human beings were first able to create appreciable objects (Heyd 1999). Consequently, there is *no* problem, in principle, with claiming that humanly made marks on rocks from other times and from within other cultural frameworks may be art, even if, given our limited information, we may not be able to confirm our hypotheses with great confidence.

Similarly, the *methodological* concern that thinking of such marks on rocks as 'art' may limit one's approach seems unfounded if art does not suppose either a separate aesthetic sphere or 'transcendence.' True, we do not know if the human groups that left those manifestations on rocks had a term, or relevant concept, for what we call art, but this does not in itself mean that it is misleading or limiting to attribute the creation of artworks to them. Indeed, it is common in the social sciences, when describing human institutions and/or activities, to use concepts that may have no equivalent among those studied. For example, people from matrilineal or patrilineal societies generally do not self-identify themselves as such, but this is no reason to avoid either the term or the concept in the respective descriptions of such societies.

As noted, we should grant that we cannot confidently ascribe the status of art to marks on rocks that were produced by people from cultures other than our own when we lack sufficient information about their cultural frameworks. However, this does not mean that those manifestations cannot be profitably appreciated as art. In fact, it often may be methodologically advisable to think of humanly made marks on rocks in terms of 'art,' since doing so leads us to seriously consider the creative activity of their makers.

Finally, the *moral/quasi-political* complaint—that integrating products from other societies into our conceptual schemes as artworks may be a form of ethnocentrism and thus cultural appropriation—should be taken seriously if the concept of art a) were truly dependent on a regional (i. e. European) cultural origin, and b) implied the superiority of the people from the culture of origin (i. e. Europeans). Since the post-20th century notion of art does not imply, however, that art is a marker of European cultural prowess (as it was in the 19th century), its application to the products of other cultures will not necessarily be an act of ethnocentrism and cultural appropriation.

Nonetheless, the aesthetic gaze may be appropriate in a variety of ways (Heyd 2003, 2007), for example, if it pays no heed to the meanings of cultural phenomena as understood in the societies of origin, or if it takes images for its own (re-)use without the consent and acknowledgement of its producers or owners. While ownership needs to be acknowledged throughout, the particular etiquette appropriate for a given rock art site needs to be determined case by case (Heyd 2007). It should be noted, in any case, that the aesthetic approach is likely not any more intrusive than that of other (anthropological or sociological) research methodologies. Furthermore, it is rather unreasonable and ethnocentric



Figure 3. Gion Gion picture, Kimberleys, Australia.

Figura 3. Dibujo Gion Gion, Kimberleys, Australia.

to suppose that people of European origin are the *only* ones capable of making art (see, for example, fig. 3, from the Kimberleys, Australia, which displays very evident artistic skill that could hardly be denied.)

CONCLUSION

I have considered the claim that calling humanly made marks on rocks by the term 'art' may be problematic from epistemological, methodological and moral/quasi-political perspectives, and have argued that this concern fundamentally depends on a notion of art that is presently outdated. Interestingly, even those who argue *against* the supposition that such marks on rocks should be thought of as *art* continue to refer to them in these terms (Soffer & Conkey 1997: 8, 11-13; Tomášková 1997: 274). Conkey (1993: 115), says that "we have to inquire into these images in other terms [than as art] and from other perspectives if we are not merely to replicate the present," but accepts, nonetheless, that "it is certainly justifiable for us to call these images art, in that they often strike a resonant chord with what we think art is all about."

Rock art represents an opportunity to consider aesthetics at its limits: most humanly made marks on rocks were made by people *at a great distance from us*, in terms of time, or cultural continuity with our own ways of life, or both. Thus, as liminal, rock art presents

a fundamental opportunity for re-examining common assumptions about the evolution of styles, cross-cultural thematic or technical continuities, the integration of art and life, and so on. The evidence of artistic traditions spanning 15,000 years from Chauvet Cave to Altamira, for example, should prompt us to reflect on what it means to speak of the beginnings of art (Davis 1993; Lamarque 2005).

We may view the issue from the perspective of human encounters across cultural and temporal distances. Even *the attempt* to do justice to the aesthetic and artistic values present in some object created or appreciated by other human beings, such as the images mentioned before from the Kimberleys, Chauvet or the Drakensberg, can be an enriching way to participate in the complex experiences that made up their lives. Our limited grasp of the aesthetic perspectives of other people does not necessarily lessen the importance of our attempts to participate in their life experiences. Rather, the attempt to see, and possibly to feel, hear, smell and taste, to imagine and think, alongside those who have taken significantly different paths of self-expression from our own is a genuine experiment in sharing lives and, as such, can generate deep awareness of both our profound cross-cultural differences and our common human condition (Heyd & Clegg 2005, 2008 and 2010).⁶

ACKNOWLEDGEMENTS I am thankful for useful suggestions for improvements by Dr. María Cruz Berrocal, as well as by three anonymous referees from the Boletín, and for editing of the translation of the Spanish abstract by Carmen Rodríguez Cameselle.

NOTES

¹ For the sake of simplicity, we will follow the convention of calling these marks 'rock art,' even if it will be our business here to discuss whether all or any of them should be sorted as 'art.'

² As will be discussed further, below, since the middle of the 20th century many artworks have been made that are not intended to function in terms of sensorily perceptible differences (that is 'aesthetically', in a strict sense) but rather 'conceptually.' In philosophy of art this has led to a differentiation between the 'artistic' and the 'aesthetic' (Binkley 1977). Here, however, we will follow the standard approach which supposes that the discussion of art is part of the larger field called 'aesthetics.'

³ Also see Taylor (1994) on the problem with 'universalist' approaches to aesthetics.

⁴ We may go further and point out that the wholesale commercialisation of the artworld, from the 1960s forward, which incited large investors, including bank consortia and speculators to buy art, may be considered the ultimate *denial* that art is *for its own sake*. If anything, what is considered the artworld today mostly is absorbed by what is called 'entertainment', as the displacement of arts discussions into 'life' sections, even in national newspapers such as Canadian *The Globe and Mail*, shows. As contributors to 'entertainment', the utility of the arts can be measured quantitatively by the number of visitors to galleries, the dollar amounts earned by 'blockbuster shows,' and so on. In this context, arts funding, as today's artists know, sadly often only follows 'success' in the marketplace.

⁵ The appreciation for which art objects are made may be specifically directed at their visual and aural, possibly their tactual, olfactory and even gustatory and kinaesthetic qualities, but often only at their reality in the imagination (as in literature), or even exclusively in the understanding (as in 'conceptual' art).

⁶ This article is related to a longer, more expansive, version of this paper (2012).

REFERENCES

- AGNONI, V., 1969. *Following Piece* (a performance art piece). New York.
- BENJAMIN, W., 1936. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. *Zeitschrift für Sozialforschung* 5: 40-68, Paris.
- BINKLEY, T., 1977. Piece: Contra Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (3): 265-277.
- BLOCKER, H. G., 1994. *The Aesthetics of Primitive Art*. Lanham, MD: University Press of America.
- BÜRGER, P., 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- CAGE, J., 1952. 4'33" (a musical piece for performance). Woodstock, New York.
- CONKEY, M. W., 1987. New Approaches in the Search for Meaning? A Review of Research in "Palaeolithic Art." *Journal of Field Archaeology* 14: 413-430.
- 1993. Humans as materialists and symbolists: Image making in the Upper Paleolithic. In *The Origin and Evolution of Humans and Humanness*, D. T. Rasmussen, Ed., pp. 95-118. Boston, MA: Jones and Bartlett.
- CONKEY M. W.; O. SOFFER; D. STRATMANN & N. G. JABLONSKI (Eds.), 1997. *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. San Francisco, CA: California Academy of Sciences/University of California Press.
- COOTE, J. & A. SHELTON (Eds.), 1992. *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- DANTO, A. C., 1964. The Artworld. *The Journal of Philosophy* 61: 571-584.
- DAVIS, W., 1993. Beginning the History of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (3): 327-350.
- DICKIE, G., 1971. *Aesthetics: An Introduction*. New York: Pegasus.
- DISSAYANAKE, E., 1982. Aesthetic Experience and Human Evolution. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41 (2): 145-155.
- DUCHAMP, M., 1917. *Fountain* (ready-made). New York: Museum of Modern Art.
- HEGEL, G. W. F., 1975 [1820]. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Oxford: Clarendon Press.
- HEYD, T., 1999. Rock Art Aesthetics: Trace on Rock, Mark of Spirit, Window on Land. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (4): 451-458.
- 2003. Rock Art Aesthetics and Cultural Appropriation. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (1): 37-46.
- 2007. Cross-cultural Contact, Etiquette and Rock Art. *Rock Art Research* 24 (2): 191-199.
- HEYD, T. & J. CLEGG (Eds.), 2005. *Aesthetics and Rock Art*. Aldershot: Ashgate.
- 2008. *Aesthetics and Rock Art. III Symposium*. British Archaeological Reports N° 1818. Oxford: Archaeopress.
- 2010. *Aesthetics and Rock Art. Global Rock Art Congress. IV Symposium*. São Raimundo Nonato, Brazil: Fundham.
- HONOUR, H. & J. FLEMING, 2005. *The Visual Arts: A History*. Upper Saddle River, NJ: Pearson-Prentice-Hall.
- JANSON, H. W., 2007. *Janson's History of Art: The Western Tradition*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall.
- KRISTELLER, P. O., 1979. *Renaissance Thought and its Sources*. New York: Columbia University Press.
- LAMARQUE, P., 2005. Palaeolithic cave painting: A test case for transcultural aesthetics. In *Aesthetics and Rock Art*, T. Heyd & J. Clegg, Eds., pp. 21-35. Aldershot: Ashgate.
- MORO ABADÍA, O. & M. R. GONZÁLEZ-MORALES, 2008. Palaeolithic Art Studies at the Beginning of the Twenty-First Century: A loss of innocence. *Journal of Anthropological Research* 64 (4): 529-552.

- NOCHLIN, L., 1971. Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews* 22-39: 67-71.
- NODELMAN, S., 1979-1980. The legacy of the caves/The legacy of Altamira. *Portfolio* 1 (5): 48-55.
- SOFFER, O. & M. W. CONKEY, 1997. Studying Ancient Visual Cultures. In *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, M. W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann & N. G. Jablonski, Eds., pp. 1-16. San Francisco, CA: California Academy of Sciences/University of California Press.
- TATARKIEWICZ, W., 2005 [1962, 1967]. *History of Aesthetics*. London: Continuum.
- TAYLOR, T., 1994. Excavating Art: The Archaeologist as Analyst and Audience. *Cambridge Archaeological Journal* 4 (2): 250-255.
- TOMÁŠKOVÁ, S., 1997. Places of Art: Art and Archaeology in Context. In *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, M. W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann & N. G. Jablonski, Eds., pp. 265-287. San Francisco, CA: California Academy of Sciences/University of California Press.
- WEITZ, M., 1956. The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15: 27-35.
- WHITE, R., 2003. *Prehistoric Art: The Symbolic Journey of Humankind*. New York: Harry Abrams.



THE AESTHETIC POWER OF ANCIENT DORSET IMAGES AT QAJARTALIK, A UNIQUE PETROGLYPH SITE IN THE CANADIAN ARCTIC

EL PODER ESTÉTICO DE LAS ANTIGUAS IMÁGENES DORSET EN QAJARTALIK, UN EXCEPCIONAL SITIO DE PETROGLIFOS EN EL ÁRTICO CANADIENSE

DANIEL ARSENAULT*

At the end of the first millennium AD the Eastern Canadian Arctic became significantly warmer and the Dorset people, a nomadic society of hunter-gatherer-fishermen, had to hastily adapt to this sudden climate change. Shamanism appears to have become more important in this context of adaptation and stimulated visual art production, which became a major symbolic activity in response to the new environmental conditions. As a result, a few rock engraving sites were produced in what might have been a shamanistic context. One of those sites, the Qajartalik quarry, seems to have been the most important of all. Combining proxemic and kinesic approaches, this paper aims to discuss some aesthetic aspects proper to Qajartalik that may have been experienced by onlookers.

Key words: canadian Arctic rock art, petroglyphs, Dorset Culture, shamanism, ritual experience, aesthetics

Al final del primer milenio de nuestra era, el Ártico canadiense oriental fue significativamente mucho más cálido. Los dorset, un grupo nómada de cazadores-recolectores-pescadores, debieron adaptarse rápidamente, momento en el que el chamanismo cobró mayor relevancia, estimulando la producción de arte visual, incluyendo el arte rupestre, convirtiéndose en una actividad simbólica importante que respondía a las nuevas condiciones ambientales. Partiendo de elementos de los enfoques proxémico y kinésico, este trabajo se propone discutir algunos aspectos estéticos propios de Qajartalik que han sido experimentados por los espectadores.

Palabras clave: arte rupestre del Ártico canadiense, petroglifos, Cultura Dorset, chamanismo, experiencia ritual, estética

Nota Bene: Please note that the exact location of Qajartalik cannot be divulged here due to the fragile components of that open air rock art site, and that the Inuit community of Kangirsujuak (the closest village), their wardens, wish to see the integrity of the site respected and are therefore concerned about any uncontrolled visit of that site.

INTRODUCTION

Around the world, wherever they are located, rock art sites (whether in the form of pictographs, petroglyphs, lichenomorphs, petroforms, or geoglyphs) represent one of the most long-lasting cultural phenomena associated with human visual experience of the tangible and intangible worlds. Furthermore, most of these sites retain impressive examples of past artistic traditions and, at the same time, provide us with insights into some aspects of the world-views (*Weltanschauungen*) of ancient societies. Thanks to their graphic content and associated features, they can still be seen as a place of expression, especially (but not exclusively) visual expression, as a means of communication, as a locus for transmitting traditional and sacred knowledge, as a place of memory and remembrance (where the ancestors left their marks, for instance), and even as a space to be occupied in order to have a specific, singular experience or to perform a ritual.

* Daniel Arsenault, Director of the Centre interuniversitaire d'Études sur les Lettres, les Arts et les Traditions à l'UQAM (CÉLAT-UQAM), and Professor at the dept. of Art History, Université du Québec à Montréal (UQAM), Case postale 8888, Succursale Centre-Ville, Montréal, Québec, Canada H3C 3P8, email: arsenault.daniel@uqam.ca

The graphic form and content, the material features of the rock support and the specific setting of a rock art site can all contribute to the site's aesthetic appeal, as Thomas Heyd and John Clegg's edited collection emphasizes (Heyd & Clegg 2005). In other words, the graphic content of a site, the rock outcrop bearing the images, and the place and surrounding landscape where the rock art is sited may have been—and still may be—generally appealing to the eye of the viewer. This means that every rock art site has the aesthetic potential to be appreciated for its own sake.

However, if the aesthetics—briefly defined here as the science of a qualitative assessment of the ambient world through the senses (Jimenez 1997)—of such ancient sites have not usually been taken into account by us, the archaeologists, in our analytical frameworks, maybe that is because we have not striven hard enough to develop appropriate criteria that would enable us to do so (for a history of different attitudes to the aesthetic appreciation of rock art in archaeological research, see Heyd 2005; see also Francis 2001 for some issues on style and classification in rock art). Yet it is reasonable to suppose that the aesthetic dimension of a rock art site may have played a significant role not only in the choice of an appropriate place to position the rock art, but overall in the way different persons (and/or their intangible, non-human counterparts such as the spiritual beings living on, or passing by, the site) apprehended its meaning and the complexity of its graphics. This appreciation combines both the perception and feeling that the setting and its surrounding landscape gives to onlookers. Considering that an aesthetic evaluation of this kind of archaeological site could be relevant for any rock art analysis, I argue, as some other scholars have done since the turn of the century (see Francis 2001; Ross 2001; also, the various papers in Heyd & Clegg, 2005, as well as in Chippindale & Nash, 2004), that this approach may help archaeologists to look differently at any given rock art site and obtain compelling new insights into how such a site was perceived in the past. In other words, these insights can shed light on ancient peoples' phenomenological understanding of the site's special nature, and even that of present-day viewers, provided that archaeologists use proper analytical tools for their analyses. It is therefore important to address this issue when we study the various components of a rock art site and try to adopt an *archaeo-aesthetic* reading of it, especially if we wish to better understand the specificity of such symbolically marked settings as a whole, and their uniqueness in a given cultural landscape.

In order to evaluate aesthetically the relationships between the graphic content of a rock art site and the

topographical, visual and even audible features linked to it, in the following pages I will examine the site of *Qajartalik* as a way of introducing the criteria that may be useful for such an archaeo-aesthetic analysis. Referring to some clues and to a series of archaeological findings yielded by that site, I argue that for its creators and users, the aesthetics of its rock art might have had a strategic role in supporting and reinforcing the spiritual message they wanted to convey. More specifically, the questions that will be addressed here are:

- (1) What are the formal and structural elements available to us, as rock art experts, that can contribute to the archaeological work of retrieving the aesthetic dimension of *Qajartalik*?
- (2) To what extent has the aesthetic of *Qajartalik* been important in the creation of its rock art, its occasional usage and the symbolic and material exploitation of the site since it was established more than 2000 years ago?
- (3) Can the aesthetic analysis of *Qajartalik* be used to meaningfully contribute to the reconstruction not only of the *Weltanschauung* of those men and women who visited the site at different times in the past, but also of the past cultural landscapes of its creators and subsequent users?

Combining elements from research into nonverbal behaviour, which codes human behaviours in terms of proxemics, kinesics and gaze, among other things, I wish to emphasize some criteria that may be useful for more appropriately discussing certain aspects of the aesthetic context of *Qajartalik* and its archaeological components, especially its rock art (Arsenault & Gagnon 2002). Using the definition offered by Harrigan (2005: 137), proxemics refers to the perception and structuration of interpersonal and environmental space for individuals and groups, whereas kinesics is the analysis of the postures, gestures, stances and movements of a subject's body, heads and limbs. In addition to these approaches, analyses of the gaze refer to eye movements and directions in visual interaction (including between a subject and an object). In contrast to behavioural studies research, in an archaeological context it is impossible to directly observe and carefully study the attitudes, body movements, facial actions and other nonverbal behaviours of those who created and visited a rock art site in the past. All we can do is infer those behaviours through personal replication using the partly subjective "if... then" approach, which, roughly speaking, corresponds to the idea, "If I were standing and acting on that site in the past, then my behaviour would have been like this or like that." Still, this approach can also involve some objective criteria, as I will detail later, which can help us to narrow down, or at least better

identify, the range of possible nonverbal behaviours occurring in relation to the aesthetic dimension of a rock art site. The criteria to be considered in this analysis are: (1) the visual symbols comprising the rock art graphic; (2) the rock outcrops, their shapes, and the layouts of the petroglyphs they bear; (3) the physical setting, with its specific topography, vistas and scenery; (4) other ambient natural phenomena (including the possibility that some may have been artificially triggered).

LOCATION AND CULTURAL CONTEXT OF QAJARTALIK

On the Northeast Coast of the Ungava Peninsula, part of the vast region of Nunavik in the Province of Quebec, is a unique area of the Eastern Canadian Arctic containing four rock engraving sites in the tundra-type environment of the “Canadian Great North.” Qajartalik is the most important of the sites in terms of both graphic content

and archaeological complexity. Located on Whitley Bay, near the eastern tip of a land strip joined at low tide to the north of Qikertaaluk (fig. 1)—“Great Island” in *Inuktitut*, the language spoken by the Inuit people of Eastern Canada—the site is named *Qajartalik* by the Inuit, meaning “the place where a kayak can be seen” (of course, there is no kayak to be seen here today, and no remains of such a vessel have been found *in situ*!).

Known for decades by the Inuit of Kangiqsujuaq and Quaqtaq, the two villages closest to Whitley Bay, the site was first reported in the early 1960s to an anthropologist, Bernard Saladin d'Anglure, by some Inuit hunters who used to camp on Qikertaaluk Island. Between 1962 and 1965, Saladin d'Anglure analysed the archaeological components of *Qajartalik*, the first rock art site to be discovered in the Canadian Arctic (Saladin d'Anglure 1962, 1963, 1965-1966). The anthropologist pointed out that all the 94 engravings he recorded depicted either human-like or animal-like faces, which he mistakenly called “masks.” He also stated that the sample of engraved

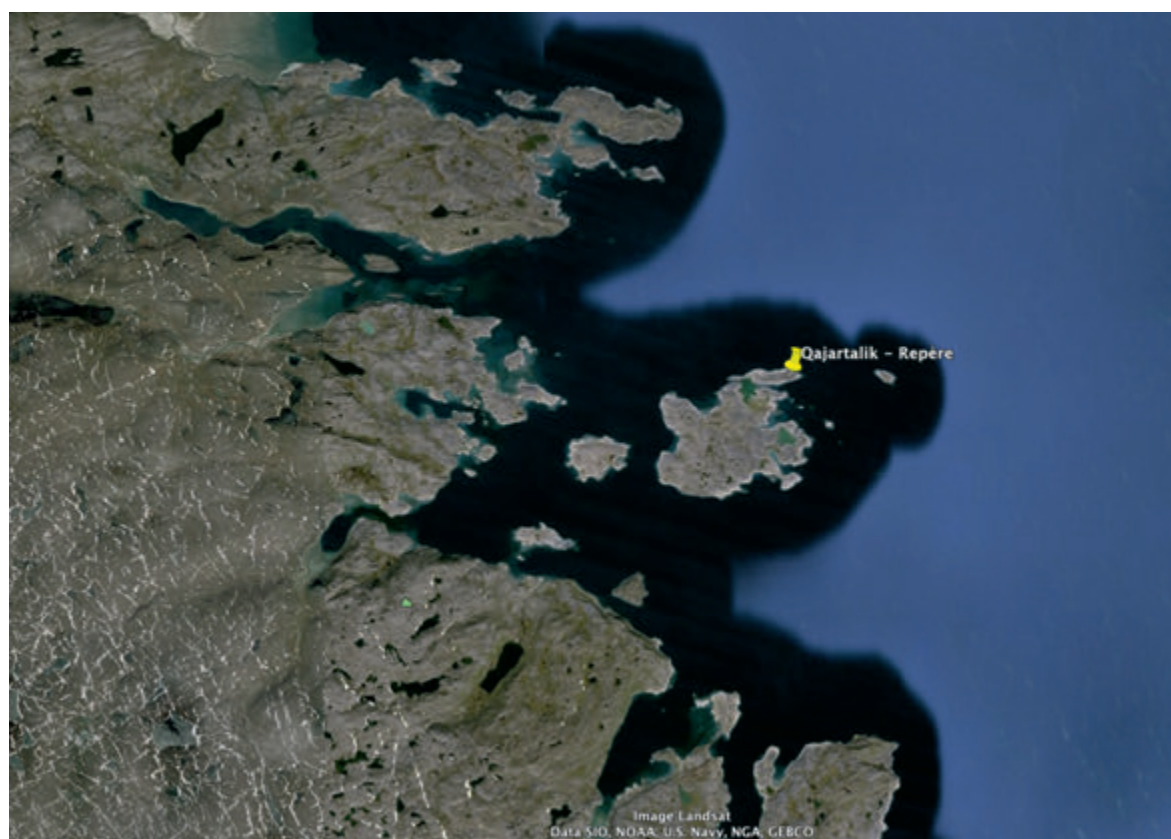


Figure 1. Map of the area where Qajartalik is located. It is one of the four rock art sites known in the Eastern part of the Canadian Arctic, an old quarry exploited since the Dorset Period, 1,000 years ago or more. Several of its steatite rock outcrops bear about 200 petroglyphs. *Figura 1. Mapa del área donde se encuentra Qajartalik. Uno de los cuatro sitios de arte rupestre conocidos en la parte Este del Ártico Canadiense, es una antigua cantera explotada desde el Período Dorset, hace 1000 años o más. Varios afloramientos de esteatita presentan alrededor de 200 petroglifos.*

faces he had studied *in situ* was related to the Dorset artistic tradition, basing his interpretation primarily upon the petroglyphs' significant stylistic similarities with Dorset portable art (for examples of Dorset portable art, see Helmer 1986; McGhee 1987; Crandall 2004).¹ The Dorset Culture endured for more than a millennium, from the last few centuries BC to the 13th century AD. Like other Paleo-Eskimo peoples, the Dorset lived as small nomadic bands of hunter-gatherers and fishermen in the harsh Arctic environment. They were followed by the direct ancestors of the present-day Inuit, a Neo-Eskimo people called Thule (McGhee 1996).²

After Saladin d'Anglure's fieldwork, this very remote site was studied periodically *in situ* by a few researchers, mainly for archaeological purposes (Bruemmer 1973; Arsenault & Gendron 2007). Notably, Saladin d'Anglure and other researchers (Taylor & Swinton 1967; Taçon 1993; Plumet 1997; Sutherland 2001; Arsenault & Gagnon 2003; Arsenault et al. 2005) pointed out incidentally that the petroglyphs may have depicted imagery from the shamanistic domain of the Dorset people. In support of this hypothesis, it has been argued that while Dorset art production may have been inspired and stimulated by shamanism throughout its development, this appears to have intensified in the late 10th century onward, when the Canadian Arctic became much warmer. This climatic change appears to have exerted intense pressure on the shamanistic complex, and an increase in artistic production over the following two or three centuries appears to have been one response. Thus, the rock art of Qajartalík seems to have been related to these significant environmental, social and ideological changes, and some archaeological close-up analyses of the rock outcrops appear to substantiate this assumption.



Figure 2. Qajartalík is nestled within a long rift in the upper part of a rocky slope leading to a bay (photo by the author).

Figura 2. Qajartalík está enclavado en una larga grieta en la parte superior de una pendiente rocosa que conduce a una bahía (foto del autor).

A SPECIAL ROCK ART SITE

Situated more than 15 metres above the mean sea level and at about 50 metres from the shoreline (fig. 2), Qajartalík is a complex archaeological site. It contains several rock formations of steatite ("soapstone"), the soft surface of which allowed prehistoric artists to create close to two hundred petroglyphs on its many outcrops (fig. 3). The site is also unique in that it was used as a quarry by successive groups of tool-makers and even by sculptors who visited the place during the second half of the 20th century (Langlais 2007, 2010).³ Even though we do not know yet when Qajartalík was first quarried, we have enough archaeological evidence to argue that the steatite was an important raw material for the Dorset people, who worked it *in situ* to produce utilitarian objects such as oil-lamps. Later on, the Thule and the Inuit themselves would also use this quarry either for manufacturing household artefacts such as oil-lamps and cooking pots or as high quality raw material for making modern sculptures. Very close to the petroglyphs are several quarry zones, and the rough outlines of containers were even partly cut into the engraved faces during and after the Dorset occupation, altering them permanently (Arsenault et al. 2005; Arsenault 2007a) (fig. 4). However, only the Dorset people left their intriguing engravings on those rock surfaces before and after quarrying activities, in what could have been a symbolic exchange with the "spirits of the place", called *Torngait* by the Inuit (Arsenault 2007c).

Taken as a whole, Qajartalík can be divided into four separate sectors or activity areas that are scattered along the longitudinal axis of an oval-shaped geological rift—which is shaped like a kayak—running northwest to southwest for approximately 130 m (fig. 5). Sector 1



Figure 3. Some of the petroglyphs visible at Qajartalík. All the engravings illustrate human-like, animal-like or hybrid faces shown front view (photo by the author).

Figura 3. Algunos de los petroglifos visibles en Qajartalík. Todos los grabados ilustran rostros antropomorfos, zoomorfos, o rostros híbridos exhibiendo una vista frontal (foto del autor).



Figure 4. Because Qajartalik is both a quarry and a rock art site, one can easily note that some petroglyphs have been damaged during the making-process of an oil-lamp or a cooking pot, an extraction activity having been practiced several times during the Dorset Period onwards (photo by the author).

Figura 4. Dado que Qajartalik es tanto una cantera como un sitio de arte rupestre, se puede notar fácilmente que algunos petroglifos han sido dañados en el proceso de confeccionar una lámpara de aceite o una olla, actividad de extracción que debe haber sido practicada varias veces desde el Período Dorset en adelante (foto del autor).

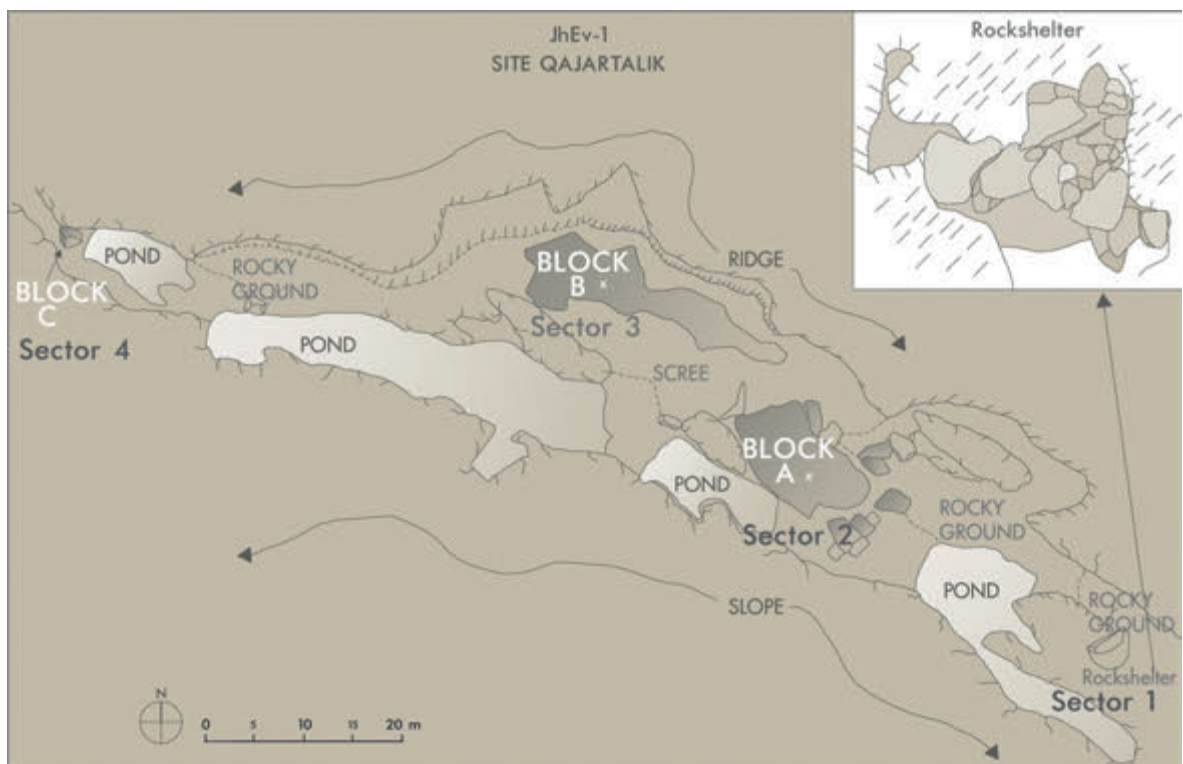


Figure 5. Map of the Qajartalik with its four distinct activities areas (sectors 1 to 4). Courtesy of Avataq Cultural Institute.

Figura 5. Mapa de Qajartalik con sus cuatro áreas de actividades distintas (sectores 1 al 4). Cortesía del Instituto Cultural Avataq.



Figure 6. An artificial platform built in a rock shelter lies at the southeast end of Qajartalik. When seated on that platform, anyone can overlook the entire site and its engraved rock outcrops (photo by the author).

Figura 6. Una plataforma artificial construida en un refugio rocoso se encuentra en el extremo sureste de Qajartalik. Estando sentado en esa plataforma, se puede contemplar todo el sitio y los afloramientos rocosos grabados (foto del autor).



Figure 8. A vertical view of the main rock outcrop where 43 extraction zones (each indicated by a pebble) were unearthed along with six, maybe seven, new petroglyphs during the excavation of 2001. Judging from the sizes and shapes of the quarried zones, several were produced during the Dorset period but still more during the Thule exploitation of the site (photo by the author).

Figura 8. Vista vertical del principal afloramiento rocoso donde, durante las excavaciones de 2001, se desenterraron 43 zonas de extracción (cada una se indica por una piedrecilla), junto con seis, tal vez siete, nuevos petroglifos. A juzgar por los tamaños y formas de las zonas de cantera, varios de ellos fueron producidos durante el Período Dorset, pero aún más durante la explotación Thule del sitio (foto del autor).

is a small rock shelter containing the man-made platform 1 (fig. 6). It is the only part of the site without engravings or a quarry zone. About 30 m northwest is Sector 2, the richest part of the site, with more than a hundred rock petroglyphs of various shapes and sizes, most of them visible on the main rock outcrop. This sector also contains over 40 container-extraction zones, some from the Dorset Period, others from the Thule (figs. 7 and 8) (Langlais 2007, 2010). Fifteen m to the



Figure 7. The Sector 2 bears about 100 distinct petroglyphs scattered on a few rock outcrops, but almost all are located on the main block (named bloc A on the map) (photo by the author)

Figura 7. El Sector 2 tiene alrededor de 100 petroglifos distintos repartidos en unos pocos afloramientos rocosos, pero casi todos se encuentran en el panel principal (denominado panel A en el mapa) (foto del autor).



Figure 9. The predominant rock outcrop seen in the Sector 3 bears more than 80 engraved faces, including the biggest, measuring more than 70 cm, and the smallest which is less than three cm in length (photo by the author).

Figura 9. El afloramiento de roca predominante visto en el Sector 3 presenta más de 80 caras grabadas, incluyendo la más grande, de más de 70 cm, y la más pequeña, que mide menos de tres cm de longitud (foto del autor).

west is Sector 3, where a huge flat outcrop holds about 70 distinct engravings and a dozen ancient and several modern quarry zones (fig. 9). Finally, Sector 4, located about 80 m to the northwest of Sector 3, is a small irregularly-shaped boulder with only four petroglyphs on its exposed multi-faceted surface. Sectors 1 and 4 sit at the two extremities of the site's longitudinal axis.

During wintertime, snow covers almost all the rock outcrops and the surrounding ground within the rift, acting as a natural veil over the engraved surfaces but also significantly altering the vistas of the site's components. During summertime, the inner open ground may be partially covered by meltwater ponds (fig. 10),



Figure 10. A general view over Qajartalik along its longitudinal axis. Note the waterholes and the remaining of the snow, despite the fact that it was summertime when the picture was taken (photo by the author).

Figura 10. Vista general sobre Qajartalik a lo largo de su eje longitudinal. Nótese los pozos de agua y el resto de la nieve, a pesar de que era verano cuando se tomó la foto (foto del autor).

limiting transit through the site to drier and more open spaces such as the tops of the two main rock outcrops that bear almost all of the petroglyphs. Thus, as the site's topography, uneven inner sector and geological features restrict the movement of viewers, they also limit their viewpoints of the site.

THE AESTHETIC QUALITIES OF QAJARTALIK: KEY CRITERIA

Now, one can ask from an archaeological perspective, what makes Qajartalik an interesting site, in terms of its aesthetics? To better answer this question, I must first mention the four criteria involved in the aesthetic appreciation of this rock art site:

- (1) the engraved motifs composing the rock art graphic, that is the petroglyphs with their shapes and sizes seen as visual symbols;
- (2) the rock outcrops, their shapes, and the layouts of the petroglyphs visible upon them;
- (3) the physical setting, with its specific topography and the vistas and scenery it offers;
- (4) other ambient natural phenomena, such as the acoustics caused by the wind, the play of light and shadow, and other phenomena that might have

been generated artificially through such means as the playing of musical instruments.

The petroglyphs as visual symbols

Since the early 1960s, scientific investigation has identified over 180 different engravings of various shapes and sizes at the site, all of which, as stated above, are found in sectors 2, 3, and 4. Whilst single engravings adorn some surfaces, many are found in groups of ten or more faces, without any specific orientation on their rock support. These petroglyphs depict primarily human-like faces, as well as a few animal-like faces (in particular, one that appears to be an owl, another a canid) and many others with features of both. All are shown in frontal view (fig. 11). While many of the faces appear life-like, making it easy for us to identify them, many others display mixed facial features that make them look neither human nor animal but rather hybrid. Such is the case, for instance, with several human-like faces bearing what may be horns or pointed ears on the top of their heads (fig. 12).⁴ Some of the human-like faces are also represented with slightly open, rounded mouths and inflated cheeks, and a few cases even have a series of lines protruding from under the chin. Taken together, these details suggest a subject who is blowing or singing. The engravings also include four faces with marks on their cheeks or foreheads that could be either scarifications or tattoos, both traditional practices among Palaeo-Eskimos that have been archaeologically documented (Grønnow 2012).⁵ In many cases, the faces have been deeply engraved, usually through pecking and grooving. A handful even used the topography of the rock surface to create facial elements (eyes, mouth, lips, nose, ears, cheeks, foreheads and chins, but no hair or beards) in relief; these faces stand out when the light hits them at an oblique angle.

The faces vary in size from 2-3 cm for the smaller petroglyphs to more than 70 cm for the larger ones. It goes without saying that the bigger the faces, the easier they are to spot on the rock surface from a distance; those measuring more than 10 cm, and especially those with deep-grooved facial features, can be seen from a distance of about 3 m. The smaller engravings were made by incision with a sharp-edge tool, whereas the bigger ones were usually produced through pecking and grooving with a hammerstone. A comparative analysis based on both the shapes and sizes of the engravings and their production techniques reveals at least six types of faces engraved on the site's outcrops. Thus, round-, oval- and rectangular-shaped faces, as well as shield-, teardrop- and pitcher-shaped faces can be seen on



Figure 11. One of the main panels seen in Sector 2. One can notice that some engraved faces bear some additional marks beside the facial traits, probably referring to scarifications or tattoos, whereas the far-right petroglyph, visible in the upper register of the panel, has a round mouth with tiny lines protruding from under the chin, maybe suggesting the act of blowing (photo by the author).

Figura 11. Uno de los principales paneles vistos en el sector 2. Se puede notar que algunas caras grabadas tienen algunas marcas además de los rasgos faciales, probablemente refiriéndose a escarificaciones o tatuajes, mientras que el petroglifo de la extrema derecha, visible en el registro superior del panel, tiene una boca redonda con pequeñas líneas que sobresalen de debajo de la barbilla, tal vez sugiriendo el acto de soplar (foto del autor).

TYPES OF FACES



Round



Oval



Rectangular



Shield



Pitcher



Teardrop



Face with its nose in relief



Open-mouth



Horned-head



Animal-like

Figure 12. The petroglyphs made at Qajartalík allow to differentiate several types of faces, some looking humans, others more like animals and a few in between. It is likely that the artists wanted to show different stages in the “transfiguration” of a shaman (or his/her spirit-helper) so as to impress the people wandering through the site (photos by the author).

Figura 12. Los petroglifos hechos en Qajartalík permiten diferenciar varios tipos de rostros, algunos antropomorfos, otros más zoomorfos y unos pocos indiferenciados. Es probable que los artistas quisieran mostrar las diferentes etapas de la “transfiguración” de un chamán (o su guía espiritual) con el fin de impresionar a las personas que deambulan por el sitio (fotos del autor).

many rock surfaces, some with the additional features mentioned—pointy ears or straight lines protruding from under the chin (figs. 11 and 12; Arsenault 2007a). At Qajartalik, then, we have an interesting spectrum of faces ranging from the more human-like to the more animal-like in appearance. Accordingly, if this archaeological site was used for shamanic purposes at least some of the time, and the rock art was created to express that shamanistic context, then the engraved faces may have been produced to depict a particular stage of the shamanic transformation associated with a trance experience.

As noted above, the petroglyphs at Qajartalik depict faces shown only from a frontal perspective, which creates a very impressive overall visual effect on onlookers wandering through the site, as one can be overwhelmed by coming literally “face to face” with some of those figures or “surrounded” by several at a time when standing in a particular spot. Even more impressive would be to come upon those faces, either suddenly or gradually, in a shamanistic context; initiates, for instance, could have used this feature to make a visual impact on novices as the secret knowledge of the shaman was transmitted to

them. Furthermore, if the Dorset people intended all of these petroglyphs to participate in the reception of that sacred message, then the marks left by the quarrying tools on the rock outcrops, the preliminary outline of an oil-lamp, and even natural elements such as the lichens, the various colours of the rock, the soil and the plants linked to the engraved symbols cannot be ignored, as they may have added to the general effect produced by the visual display of the site’s main graphic elements (fig. 13). Is it too far-fetched to consider, then, that these human-made markings and the natural elements left on the rock surfaces at Qajartalik may have established a symbiotic relationship between two forms of expression—the mundane and the spiritual, the tangible and the intangible, the profane and the sacred, nature and culture, merging together in that very place to create a unique aesthetic environment proper to that rock art site? At any rate, with this first criterion in hand, the question offers an interesting possible interpretation of how the complexity of the site’s specific visual features may have occasionally contributed to the aesthetic power of Qajartalik.



Figure 13. A combination of petroglyphs, extraction zones, preforms of containers, the relief, colors and textures of the rock outcrops' surfaces and surrounding soil, the plants, the lichens and the waterholes altogether may have contributed to the visual effects characterising Qajartalik (photo by the author).

Figura 13. En conjunto la combinación de los petroglifos, las zonas de extracción, las preformas de envases, el relieve, los colores y las texturas de las superficies de los afloramientos de roca y de suelo circundante, las plantas, los líquenes y los pozos de agua, puede haber contribuido a los efectos visuales que caracterizan a Qajartalik (foto del autor).

The rock outcrops and the layout of petroglyphs

The visual symbols themselves, the distinctive topography of the rock outcrops at Qajartalik and the layouts of the petroglyphs they hold are all worthy of mention. The rock faces bearing the petroglyphs are vertical, horizontal or more or less oblique, and depending on their general orientation, their exposure to sunlight or moonlight can vary significantly. Consequently, some of the decorated surfaces—especially the ones with the most images and those with deeper and larger grooves—may have been easier to see during the day or during full moon nights. In contrast, there are also a few engravings that must have gone unnoticed, as they remain in the shade almost all the time due to the northern orientation of their rock supports.

Furthermore, the volume and shape of those multifaceted rocks protruding from the ground are impressive in themselves, especially when the sun shines on them and creates a play of lights and shadows in the rift where they lie. Then, they look like massive structures that one can stand on (fig. 14). The location of the rock outcrops, nestled in a geological fault, enhances their massiveness and impressiveness, particularly when one looks down on them from above when standing or walking along the upper edge of the rift, or when one wanders around their bases on the ground. The irregularity of the terrain forces visitors to discover the place and its graphics gradually by walking in and around them or standing at an observation point. Under such conditions, visitors cannot ignore the uniqueness of each carved panel and may even be awestruck at times, such as when a series

of engraved faces suddenly appears on a rock support, lit up by the sun's rays or the silver light of a full moon. Perhaps the Dorset people, who likely saw the world as animated, looked upon those rocky structures through such a spiritual filter. Maybe they perceived the ornate rock outcrops plainly as some living creatures, full of power with the many faces engraved on them, looking like animated entities, the *Torngait*, with whom they had to communicate at close range and therefore wanted to manage those exchanges with care, materially as well as symbolically. However, when the Dorset people disappeared and the Thule took their place, the newcomers appear to have been less impressed by the place than their predecessors; for not only did they not produce any new petroglyphs, they actively quarried the site and even destroyed some engraved faces to make their stone vessels.⁶

The physical setting, vistas and scenery

By extension, it is the physical setting of Qajartalik that itself becomes important for its aesthetics. The elongated fault around its edges accentuates the relationship between the engraved rock outcrops, the grassy ground and the waterholes, creating a network of pathways that must be followed carefully. Wandering along those pathways, visitors can then focus their attention on the concentrations of petroglyphs and their rocky supports. However, when arriving at the site, visitors are not totally freed from action, as they have to walk along these natural pathways until they can climb up on the major rock outcrops. All of these different pathways, including those on top of the main rock formations, offer visitors the chance to stop at different observation points, where they can examine the site's archaeological components and natural features in detail, particularly the rock art and other human-made marks left on the many rocky surfaces available. Indeed, the vistas to be taken advantage of are many.

On a larger scale, the scenery at Qajartalik is breathtaking, and depending on where you stand, you can look either inside the geological rift where the archaeological site is situated and at the sectors within, including where the petroglyphs can be seen, or around the site and into the distance to the sea, the sky and the adjoining island, *Qikertaaluk*, and beyond that to the coast and mountains of the Ungava Peninsula (fig. 15). Additionally, when wandering within the site itself, on the ground and around the rock outcrops, you can feel somewhat isolated, but when you move from Sector 4 to Sector 1 along the site's longitudinal axis and climb on top of the main decorated outcrops in Sectors 2



Figure 14. Through their respective location, volume, shape and size, the rock outcrops on the site may have helped to increase the aesthetic emotion of the onlooker at Qajartalik (photo by the author).
Figura 14. A través de su respectiva ubicación, volumen, forma y tamaño, los afloramientos de roca en el sitio pueden haber contribuido a aumentar la emoción estética del espectador en Qajartalik (foto del autor).



Figure 15. From Qajartalik, any onlooker can have a breath taking view of the general landscape, including the rockscape and the seascape which, along with the sky, represent visual elements enhancing the aesthetic experience of the place (photo by the author).
 Figura 15. Cualquier espectador puede tener una magnífica vista del paisaje general de Qajartalik, incluyendo el paisaje rocoso y el paisaje marino que, junto con el cielo, representan elementos visuales que mejoran la experiencia estética del lugar (foto del autor).

and 3, or climb up and walk along the edge of the geological fault, you become aware of the surrounding environment and feel closely a part of it, with the sky, the wind and the rain adding to your impression of the moment as the experience is lived *in situ*. All of these impressions become what we can interpret as a phenomenological experience *per se* as well as a “sensual” one, provoking an aesthetic emotion that past visitors would have also enjoyed momentarily, whatever their culture and *Weltanschauung*.

Indeed, a good place to stand for a while is within the rock shelter at one end of the site where an artificial platform was built in the past, about 1.5 m above ground level.⁷ When a person is seated within the rock shelter, observation of the petroglyphs is difficult, because the closest engraved rock outcrop is too far away to identify the images. All the rock outcrops, their layouts, the ground with its ponds (when the water has not completely disappeared at the end of the short summer season!) and the inner walls of the fault work together to create an overall configuration. This configuration and the views over the surrounding landscape (which includes, in the foreground, the slopes of Qikertaaluk Island rolling down to the bay and, in the background, the sea, the coast of the Ungava Peninsula and the mountains) combine to create a very strong impression on all who come here, for the scenery is just spectacular.

This kind of aesthetic experience can capture the imagination of the onlooker. Now, the name Qajartalik makes reference to the kayak, and indeed, the elongated shape of the geological rift in which the site is

inscribed outlines what appears to be the shape of that small Arctic vessel. Although we do not know whether the Dorset people saw the shape in the same way, we can speculate that they did, given that the kayak was the only watergoing mode of transportation in use in their time, and continued to be used by the Thule and Inuit peoples thereafter. So, with a little imagination, visitors can also feel as though they are seated in a giant kayak. Did the ancient visitors to the site feel the same way? Perhaps...

Ambient natural and artificial phenomena

Lastly, what ambient phenomena can we include in the aesthetic appreciation of visitors past and present to the site of Qajartalik? The first conditions that one encounters when walking at the site—and certainly the easiest to confirm on a daily basis—are those caused by the natural light, and not only the ever-changing effect of the sun or even the moon’s passage across the sky, but also the conditions brought to bear when the sky is cloudy. Other conditions must also be considered, such as those enabled by ambient sounds produced by natural elements such as strong wind, rain and the sound of the waves breaking on the rocky shorelines at high tide about 15 m from the site. These varied sound and light effects can be considered part of the phenomenology of Qajartalik, and as such can be taken into account in relation to its aesthetics, for no doubt the current conditions also held true in ancient times, and at least some of them would have been experienced by those who visited the site in those remote times.⁸

As discussed briefly above, the interplay between light and shadow may have been a factor that emphasized the special visual qualities of the site, including its aesthetics. For instance, on a clear, sunny day, the dynamic interplay of light and shadow creates an ever-changing light show on the rock surfaces that causes many of the faces to appear then disappear as the day progresses, leaving visitors in awe of the sudden manifestation of the intangible turned sensible as it is provoked by so many strange figures. The same thing occurs with the “moving shapes” of the decorated rock outcrops themselves on sunny days and full moon nights. And one cannot ignore another visual effect, which might have played an active role in the Qajartalik aesthetic experience: the reflection of objects and people on the surface of the ponds. This too is part of the “seen-unseen” interplay proper to the creation of a “world of illusions,” and is especially appropriate in a shamanistic context.

By the same token, I believe that the site’s acoustics may have also participated in this singular “sensible

experience of the place” by offering a series of sound impressions to those who spent some time at Qajartalik. For instance, the constant sound of the waves breaking on the shore, or occasional sounds such as the wind, which sometimes blows very strongly over the island and the sea, or even those made by certain animals, such as the singing of flocks of birds, can be amplified or diminished, depending on where one stands within the site. As many studies in the anthropology of religion have pointed out (Arsenault 1999), any spiritual experience, and in particular any collective ritual, can be easily enhanced by unusual audible effects. In this regard, one also cannot ignore the possibility that some artificial sounds might have been produced at the site in the past to enhance the ritual experience of those participating. Certain songs and the rhythmic sound of musical instruments like drums can induce the “altered state of mind” favourable for experiencing what is transmitted during a ritual performance, but they also make the context even more impressive. Again, if Qajartalik was a special place imbued with a shamanistic tone, at least during the Dorset Period, it is likely that artificial sounds such as these, along with natural ones, would have been made on purpose by those directing the activities, in order to intensify the participants’ feelings as they observed the petroglyphs and the rock outcrops. In other words, sounds, whether usual or unusual, natural or artificial, may have been part of the “ritual drama” (Turner 1979) played out as the Dorset ritual actors performed at that unique engraved quarry. Indeed, a more detailed, systematic reading of the acoustics present year-round at Qajartalik, including a scientific recording protocol (see Waller & Arsenault 2008), is needed so as to effectively document and confirm more objectively these initial observations on the sound ambience of the site.

CONCLUSION

It takes but a few descriptions of the aesthetic qualities of Qajartalik to show that onlookers, either present or past, could have had a special aesthetic experience here, particularly during the summertime when the geological rift is devoid of snow. It is reasonable to suppose that anyone visiting Qajartalik in the past would have been impressed or even spellbound by the majestic panorama he or she encountered, as well as by the site’s components and its breathtaking setting. Now, considering the Dorset spiritual context and its shamanistic roots, one can ask whether those qualities of this unique site might have heightened the perceptions and feelings of those who were to be trained in this spiritual sphere. If so, would

this experience not have enhanced the participants’ appreciation and understanding of the site’s sacredness and the aesthetic qualities of its petroglyphs in relation to the Spirits of the place, the *Tormgait*? This is the point I wished to bring sharply to the fore through this brief aesthetic analysis. If Qajartalik was used by the Dorset people as a quarry, is it too farfetched to think that these ancient people were inspired to use the aesthetic properties of the site to appropriate and transform that place in order to initiate younger members of the group into the sacred shamanic knowledge, or at least into their *Weltanschauung*? Let us imagine, for instance, a rite of passage performed in Dorset times, in which a novice wandered around the engraved rock outcrops. Would it make it easier to instruct this young person in the secret *and* sacred nature of the place by strategically using—especially through the subtle orientation of his or her gaze over the rock outcrops—the magical appearance and disappearance of the faces and the impressiveness of their rock support, not to mention both the spectacular vistas of the surrounding natural environment and the sounds that could be heard (or made) there? I believe so, but more research is needed to advance this work in progress.

At any rate, the situation may have changed significantly when the Thule people and then the Inuit appropriated the site for their own purposes, which centered on quarrying activities. Neither group seems to have taken advantage of the aesthetic dimensions of Qajartalik as their predecessors did, and they produced only stone vessels, even though the same natural conditions still prevailed that would have made it possible to trigger an aesthetic emotion in visitors to the site. Evidently, these later groups did not “seize the day”, but rather affirmed that well known French phrase, *autres temps, autres mœurs* (“other times, other customs”)! It might be that, despite the universality of some aspects of aesthetics, the subtle appreciation of certain natural and cultural features still depends to some extent on a series of culturally sensitive constraints, even inhibitions, and the Thule and Inuit actors apparently differed significantly from their remote Dorset ancestors in this regard.

In any case, from an archaeological perspective it is obvious that the relationship between a site’s graphic content and other physical, visual and audible features linked to its setting can create a network of meanings that has to be not only understood but also experienced through the senses in the present in order to aesthetically define what could have made the place so special in the past. As Mairi Ross wrote: “By contextualizing rock art within the landscape and incorporating the dimensions of movement, sound, touch and other states of

consciousness into our interpretations, we move closer and closer to recreating the world of the hunter-gatherers, and thereby closer and closer to understanding the messages they left behind.” (Ross 2001: 547) In this regard, by applying this archaeo-aesthetic analytical framework to the Dorset Culture and history, I sought to bring to light sufficient information about the singular aesthetic qualities of Qajartalik for such a hunter-gatherer people. Furthermore, the four criteria I have proposed in this text can be applied to an aesthetic analysis of any rock art site in the world, enabling us to better embrace its singular past and present beauty as well as to interpret, and eventually “re-present” (see Arsenault & Gagnon 2002 for a discussion surrounding the future heritage use of Qajartalik) the ways in which its aesthetic dimension may have been or even be part of the human experience of the place for any society, ancient or modern.

NOTES

¹ This assumption was soon to be substantiated with a comparative analysis performed by an archaeologist, William E. Taylor, and an art historian, George Swinton (Taylor & Swinton 1967), and much later by a rock art specialist, Paul Taçon (1993), showing that a stylistic approach can be fruitful for some specific cases when one wishes to better situate rock art within an established archaeological timeframe.

² The art production of the Thule people was different to a degree from their indirect forebears (McGee 1987; Crandall 2000), and notably because, as far as we know, they did not leave any rock art.

³ Although Saladin d'Anglure reported that Qajartalik's steatite had been evaluated by modern Inuit sculptors in search of a good-quality soapstone and that some did extract that raw material in modern times, he never really paid attention to the ancient quarrying zones, and therefore never stated that that site might have been also used by prehistoric quarrymen for the making of containers and other utilitarian goods.

⁴ When one compares some of these hybrid faces with Dorset figurines, the pointed ears or the horns can be in fact the simplified representation—because the outlines on these engravings are in continuity with the rest of the facial silhouette—of the corners of a raised hood that the Dorset people seemed to have worn, but in some other cases, the engraved faces clearly show a mixture of human and animal facial traits.

⁵ http://www.vanishingtattoo.com/arctic_tattoos.htm, consulted February 16th, 2013.

⁶ In particular, the shape of their oil-lamps was rectangular rather than oval, and they were significantly bigger than Dorset lamps, usually above 30 centimeters in length compared to less than 10 centimeters long (Langlais 2007, 2010).

⁷ An excavation in 1997 at that rock shelter did not discover any archaeological material which could have helped to evaluate the age of that artificial platform; it only yielded a scapula of a seal, perhaps a sacrificial offering or the remains of a meal, but no trace of fire. So we do not know whether that platform was built by the Dorset, by the Thule or by the Inuit people, although we did notice that it was a rudimentary structure allowing only two or three people to be seated comfortably within the rock shelter and perhaps rest a little for a short period of time (Arsenault et al. 1998).

⁸ I do not include in this analysis some other sensitive elements coming from nature, such as the salty perfume of the sea, the scent coming from the wet ground or from the waterholes within the rift,

the increased humidity of the air at the end of a rainy day as well as the freezing weather of the place during a part of the year, and its counterpart, the brief warm weather of the short summertime when the sun shines. All these elements might also have participated in this phenomenological experience at Qajartalik in ancient times, and should not be neglected in a thorough archaeo-aesthetic analysis.

REFERENCES

- ARSENAULT, D., 1999. Rite et pouvoir: Perspectives anthropologique et archéologique. *Anthropologie et sociétés* 23 (1): 1-17, Québec.
- 2005. From real to virtual... The Potential for better recording a unique rock-art site in the Canadian Arctic. <<http://cipa.icomos.org/fileadmin/template/doc/TURIN/1003.pdf>> [Citado 04-12-13].
- 2007a. Nouveau regard archéologique sur d'anciennes figures gravées. Les pétroglyphes du site de Qajartalik, Nunavik. In *Des Tuniiit aux Inuits: Patrimoines archéologique et historique au Nunavik*, D. Arsenault & D. Gendron, Eds., pp. 215-233. Québec and Montréal: CÉLAT.
- 2007b. Introduction. In *Des Tuniiit aux Inuits: Patrimoines archéologique et historique au Nunavik*, D. Arsenault & D. Gendron, Eds., pp. 17-19. Québec and Montréal: CÉLAT.
- 2007c. *Tunniit, Torngait et diabolins...* Réception ambivalente de l'art rupestre dorsétien par l'Inuit et le *Qabloonaq*. In *Nords imaginaires*, D. Chartier, Ed., pp. 185-206. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- ARSENAULT, D. & L. GAGNON, 2002. These faces are still looking at us, but are they laughing at us? Typological, kinesic, and proxemic analysis of the Dorset petroglyphs of Qajartalik, Nunavik. In *Visio* 8 (1-2): 29-34. Québec: Association Internationale de Sémiologie Visuelle (AISV).
- ARSENAULT, D.; L. GAGNON & D. GENDRON, 1998. Investigations archéologiques récentes au sud de Kangirsujuaq et sur le site à pétroglyphes de Qajartalik, détroit d'Hudson, Nunavik. *Études/Inuit/Studies* 22 (2): 77-115. Québec: Université Laval.
- ARSENAULT, D.; L. GAGNON, D. GENDRON & C. PINARD, 2005. Kiinatuqarvik, A Multidisciplinary Archaeological Project on Dorset Petroglyphs and Human Occupation in Kangirsujuaq Area. In *Contributions to the Study of the Dorset Palaeo-Eskimos* (Mercury Series, Archaeology Paper N° 167), P. D. Sutherland, Ed., pp. 105-120. Gatineau: Canadian Museum of Civilization.
- BRUEMMER, F., 1973. The Petroglyphs of Hudson Strait. *The Beaver* 304 (1): 33-35, Ottawa.
- CHIPPINDALE, C. & G. NASH (Eds.), 2004. *The Figured Landscapes of Rock Art. Looking at Pictures in Place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CRANDALL, A. R., 2000. Prehistoric Inuit art. In *Inuit Art. A History*, R. C. Crandall, Ed., pp. 13-20. Jefferson: McFarland and Company inc.
- FRANCIS, J. E., 2001. Style and classification. In *Handbook of Rock Art Research*, D. S. Whitley, Ed., pp. 221-244. Walnut Creek: AltaMira Press.
- GENDRON, D.; D. ARSENAULT & L. GAGNON, 1996. *À propos du projet de sauvegarde des pétroglyphes de Qajartalik*. Réplique à la lettre de M. Patrick Plumet. *Études/Inuit/Studies* 20 (2): 117-122. Québec: Université Laval.
- GAGNON, L.; A. BERGERON, M. AUBERT & D. ARSENAULT, 2007. Qajartalik: péril en la demeure, mythe ou réalité? Bilan des recherches en conservation à la carrière à pétroglyphes de Qajartalik (JhEv-1). In *Des Tuniiit aux Inuits: Patrimoines archéologique et historique au Nunavik*, D. Arsenault & D. Gendron, Eds., pp. 249-263. Québec and Montréal: CÉLAT.
- GRÖNNOW, B., 2012. The Backbone of the Saqqaq Culture: A Study of the Nonmaterial Dimensions of the Early Arctic Small Tool Tradition. *Arctic Anthropology* 49 (2): 58-71. California: University of Davis-California.
- HANNIGAN, J. A., 2005. Proxemics, kinesics, and gaze. *New Handbook on Methods in Nonverbal Behavior Research*: 137-198. Oxford: Oxford University Press.

- HELMER, J. W., 1986. A Face from the Past: An Early Pre-Dorset Ivory Maskette from Devon Island, N.W.T. *Études/Inuit/Studies* 10 (1-2): 179-202. Québec: Université Laval.
- HEYD, T., 2005. Aesthetics and Rock Art: An introduction. In *Aesthetics and Rock Art*, T. Heyd & J. Clegg, Eds., pp. 1-19. Aldershot: Ashgate.
- 2012. Rock "Art" and Art: Why aesthetics should matter. In *A Companion to Rock Art*, J. MacDonald & P. Veth, Eds., pp. 276-293. Chichester: Blackwell Publishing.
- HEYD, T. & J. CLEGG (Eds.), 2005. *Aesthetics and Rock Art*. Aldershot: Ashgate.
- JIMENEZ, M., 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard.
- LANGLAIS, A., 2007. *Étude des modes d'extraction à la carrière de stéatite de Qajartalik (JbEv-1)*. In *Des Tuniiit aux Inuits: Patrimoines archéologique et historique au Nunavik*, D. Arsenault & D. Gendron, Eds., pp. 235-248. Québec and Montréal: CÉLAT.
- 2010. *Reconstitution des modes d'extraction de la stéatite sur le site de Qajartalik*. Montréal: Avataq Cultural Institute (Publications en archéologie du Nunavik / Nunavik Archaeology Monograph N° 3).
- MCGHEE, R., 1987. Prehistoric Arctic Peoples and their Art. *American Review of Canadian Studies* 17 (1): 5-14. Washington, DC.
- 1996. *Ancient People of the Arctic*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- PLUMET, P., 1996. À propos du sauvetage des pétroglyphes dorsétiens de Qajartalik dans le Nunavik (Arctique québécois) – Quelques réflexions sur la politique de l'archéologie dans le Nunavik. *Études/Inuit/Studies* 20 (2): 112-116. Québec: Université Laval.
- 1997. L'Importance archéologique de la Région de Kangirsujuaq au Nunavik (Arctique québécois): Un centre chamanique dorsétien? In *Fifty Years of Arctic Research*, R. Gilberg & H. C. Gullov, Eds., pp. 249-260. Copenhagen: Publication of The National Museum of Denmark (Ethnographical Series 18).
- ROSS, M., 2001. Emerging trends in rock-art research: Hunter-gatherer culture, land and landscape. *Antiquity* 75: 543-548, Durham.
- SALADIN D'ANGLURE, B., 1962. Découverte de Pétroglyphes à Qajartalik sur l'île de Qikertaaluk. *North/Nord* 9 (6): 34-39, Ottawa.
- 1963. Discovery of Petroglyphs near Wakeham Bay. *The Arctic Circular* 15 (1): 6-13, Toronto.
- 1965-1966 Ms. Rapport succinct sur le travail effectué au cours de l'été 1965 pour le Musée national du Canada. Unpublished report housed at Library and Archives Canada, Ottawa.
- SUTHERLAND, P., 2001. Shamanism and the iconography of the Palaeo-Eskimo Art. In *The Archaeology of Shamanism*, N. Price, Ed., pp. 133-145. London and New York: Routledge.
- TAÇON, P. S., 1993. Stylistic Relationship Between the Wakeham Bay Petroglyphs of the Canadian Arctic and Dorset Portable Art. In *Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where Do We Go From Here?* M. Lorblanchet & P. C. Bahn, Eds., pp. 151-162. Oxford: Oxbow Books.
- TAYLOR, W. E. & G. SWINTON, 1967. Prehistoric Dorset Art. *The Beaver* 298: 32-47, Ottawa.
- TURNER, V., 1979. Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology. *The Kenyon Review* (New Series) 1 (3): 80-93. Gambler: Kenyon College.
- WALLER, S. & D. ARSENAULT, 2008. Echo Spirits who paint rocks: *Memegwashio* dwell within echoing rock-art site Eigf-2, Nemiscau Lake (James Bay area, Québec). *American Indian Rock Art* 34: 191-201. Phoenix: American Rock Art Research Association (ARARA).
- WHITLEY, D. S. (Ed.), 2001. *Handbook of Rock Art Research*. Walnut Creek: AltaMira Press.



EL LADO MATERIAL DE LA ESTÉTICA EN EL ARTE RUPESTRE

THE MATERIAL SIDE OF AESTHETICS IN ROCK ART

FRANCISCO VERGARA MURÚA*

Se plantea que los problemas reconocidos en la aplicación de una mirada estética al arte rupestre se deben, en gran medida, a la redundancia teórica con que el tema ha sido abordado. Como una alternativa, se presenta este análisis fijando la atención en los atributos tecnológicos y espaciales de esta materialidad. El estudio aborda dos Estilos de arte rupestre del Norte semiárido chileno: Limarí y El Encanto. Los resultados nos permiten discutir de qué manera el espacio, la tecnología y la estética se articulan diferencialmente en dos tipos de sociedades, como también ampliar los alcances que presenta actualmente en el debate acerca de la estética del arte rupestre.

Palabras clave: arte rupestre, estética, espacio, tecnología

This article argues that the problems identified in the use of an aesthetic perspective in rock art studies arise primarily from theoretical redundancy in the way the issue is addressed. As an alternative, an analysis focused on the technological and spatial attributes of this materiality is presented. This study considers two rock art Styles from the semi-arid North of Chile: Limarí and El Encanto. The results allow us to discuss the different ways in which space, technology and aesthetics are articulated within two different societies, as well as to widen the scope of current discussion on aesthetic and rock art.

Key words: rock art, aesthetics, space, technology

INTRODUCCIÓN

Abordar el arte rupestre desde una perspectiva estética aporta al entendimiento de las sociedades que lo producen, en tanto integra en una misma mirada la materialidad, los sujetos y la percepción (Troncoso 2009). Sin embargo, el uso de esta perspectiva no ha sido del todo exitosa, debido, por un lado, a la carencia de este tipo de acercamientos (Skeates 2006; Heyd 2012) y por otro, a las dificultades teóricas y metodológicas que ello implica (Gosden 2001). La falta de contribuciones se debe, en gran medida, a que la mayoría de estos trabajos han estado fuertemente orientados hacia una discusión de orden teórico, dejando de lado su aplicación a casos específicos (Skeates 2006), y con ello la formulación y contrastación de nuevas hipótesis.

Si aceptamos que la estética nos conduce a entender y evaluar el efecto de las propiedades físicas de los objetos sobre los sentidos (Morphy 2005), entonces, una aproximación de esta naturaleza debe al menos considerar los referentes materiales que conlleva. Al igual que Heyd (2005), compartimos la importancia que adquiere la dimensión espacial para la conformación y desarrollo de las experiencias estéticas, no solo entendida como el paisaje en el cual se emplaza el arte rupestre, sino también como el lugar donde estas se anclan y materializan (Troncoso 2009). La importancia de este planteamiento radica en que establece un

* Francisco Vergara Murúa, Proyecto FONDECYT 1110125, Santiago, Chile, email: f.vergaramurua@gmail.com

vínculo insoluble entre cultura material, percepción, sujetos y espacios (Troncoso 2009), y nos lleva a pensar en los sitios de arte rupestre como escenarios para el despliegue estético.

Retomando la importancia de las propiedades físicas de los objetos, surge un segundo punto a considerar. En el caso del arte rupestre, es necesario un proceso transformativo que derive en ellas (D'Errico 1992; Fiore 1996) y, por lo tanto, es lógico pensar que parte de la experiencia estética de esta materialidad recae en su manufactura. La tecnología ha demostrado ser una herramienta analítica suficientemente útil para acceder a este ámbito, ya que permite determinar los gestos, técnicas e instrumentos utilizados (Álvarez & Fiore 1995; Bednarik 2001; Blanco & Lynch 2011). A su vez, asume que, tras cada elección, se desarrolla una fenomenología particular (Idhe 1979; Verbeek 2005). En consecuencia, la tecnología establece un vínculo entre lo material y los sujetos, articulando determinadas experiencias estéticas con aspectos cognitivos, conductuales y productivos.

Ambas variables –espaciales y tecnológicas– dependen y se vinculan con cada grupo humano. En el caso de la tecnología, toda elección, organización, pasos, etapa, gestos y técnicas responden a decisiones de orden sociocultural (Lemonnier 1992; Pfaffenberger 1992; Dobres & Hoffman 1999). Por su parte, la variable espacial obedece a determinadas formas de ser en el mundo (Criado-Boado 1999). En efecto, la actividad sensorial sería tanto física como cultural, de manera que diferentes culturas aprehenden el mundo de distintas maneras (Gosden 2001). En esta línea, el modo en que culturalmente se estructura la relación entre espacio y tecnología debería devenir en experiencias estéticas particulares y, por lo tanto, funcionar como un punto de entrada para el entendimiento de las sociedades que las producen.

Bajo estas premisas, el objetivo de este trabajo apunta a contrastar los alcances y limitaciones que ofrecen las dimensiones espacial y tecnológica del arte rupestre, como un camino viable para comprender la estética de esta materialidad.

Para ello, se trabajó sobre una muestra obtenida en el valle del Limarí, IV Región de Coquimbo, Chile. Específicamente, se analizan dos Estilos: a) Limarí, y b) El Encanto. Ambos fueron definidos a partir de una reevaluación crítica del arte rupestre de la región (Troncoso et al. 2008), y han sido asignados a diferentes tipos de sociedades. El primero de ellos se asocia a grupos cazadores recolectores que habitaron la región alrededor de los años 0 y 1000 DC, mientras que el segundo a grupos agrícolas (1000-1550 DC) que en su etapa previa

al encuentro con el mundo hispano tuvieron contacto con el *Tawantinsuyu* (Troncoso & Pavlovic 2013).

LA MATERIALIDAD DE LA ESTÉTICA EN EL ARTE RUPESTRE

Los trabajos que han abordado la estética del arte rupestre (Heyd 1999; Gosden 2001; Ouzman 2001; Troncoso 2009) proponen que las percepciones se definen de acuerdo con la relación que se establece entre el mundo material y la experiencia sensitiva de los individuos, produciéndose en diferentes escalas y en función de diferentes sentidos, y no necesaria y únicamente desde lo visual (Ouzman 2001).

A su vez, han demostrado que la experiencia estética ocurre en un lugar (Heyd 1999), es corporizada (Ouzman 2001; Heyd 2012) y guarda una estrecha relación con los objetos (Gosden 2001). Así, una aproximación de este tipo sintetiza en una sola gran mirada, y de manera simétrica, espacios-sujetos-objetos (Troncoso 2009).

Como se desprende de las ideas planteadas por estos autores, el espacio juega un rol fundamental en el desarrollo de la percepción, ya que, entre otras cosas, funciona como el contenedor o escenario en el cual se desarrollan fenomenologías específicas (Tilley 1994). Desde esta perspectiva, analizar y entender los lugares en que se produce y consume arte rupestre no es solo conocer el posicionamiento geográfico de aquellos sitios, la presencia o ausencia de bloques, o la visibilidad contenida en estos. Más bien, demanda un esfuerzo por caracterizar cómo los sujetos se involucran en él (Thomas 2002). Un punto de entrada para comprender este vínculo es conocer el contexto práctico en el cual se enmarca la producción y consumo de arte rupestre (Troncoso & Vergara 2013). Por lo tanto, las evidencias materiales de las actividades llevadas a cabo en estos escenarios tienen un rol protagónico.

Por otro lado, para que el arte rupestre adquiera sus propiedades físicas es necesario, entre otras cosas, un proceso transformativo (D'Errico 1992; Lewis-Williams 1995; Fiore 1996). Es en este proceso donde el despliegue técnico y cognitivo actúa sobre la piedra, resultando no solo en esas propiedades, sino también en fenomenologías que experimentan los individuos durante las etapas de manufactura (Troncoso & Vergara 2013). Para ello existe una serie de trabajos que permiten abordar metodológicamente el aspecto tecnológico (por ejemplo: Álvarez & Fiore 1995; Whittaker et al. 1999; Álvarez et al. 2001; Bednarik 2001; Méndez 2008; Vergara 2009), que constituye un segundo punto de acceso a la estética del arte rupestre. Desde esta lógica, se propone que

el vínculo entre los aspectos tecnológicos y espaciales puede ser utilizado para analizar y evaluar el efecto que esta materialidad tiene sobre los individuos, y con ello avanzar en la propuesta de nuevas hipótesis que permitan ampliar la discusión sobre la estética del arte rupestre.

EL ARTE RUPESTRE DEL VALLE DEL LIMARÍ

La cuenca hidrográfica del río Limarí, ubicada en la IV Región de Coquimbo, se sitúa entre los valles de los ríos Elqui, por el norte, y Choapa por el sur (fig. 1). Se extiende aproximadamente entre los 30°15' y 31°20' de latitud sur, abarcando una superficie aproximada de 11800 km². El río Limarí se forma por la unión de los ríos Grande y Hurtado. Ambos nacen en la cordillera de los Andes, donde las cumbres alcanzan hasta los 4500 msnm. El río Grande recibe una serie de afluentes de importancia, entre estos: el río Rapel (con sus afluentes Palomo y Molles), el río Mostazal y el río Guatulame (con sus afluentes Combarbalá, Pama y Cogotí).

Los ríos Grande y Hurtado se juntan aproximadamente a 4 kilómetros aguas arriba de la ciudad de Ovalle. A partir de la confluencia de ambos toma el nombre de río Limarí, el que tras recorrer cerca de 60 kilómetros desemboca en el océano Pacífico. Entre la

ciudad de Ovalle y su desembocadura, el río Limarí recibe dos afluentes de escasa importancia, ellos son los esteros Ingenio, por el norte, y Punitaqui por el sur (Parga et al. 2006).

En esta gran cuenca se encuentra un amplio conjunto de representaciones rupestres correspondientes a pinturas y grabados. Si bien las primeras responden a una lógica constructiva diferente a la de los grabados –y por lo tanto, sería importante considerarlas en este artículo–, el mal estado de conservación que presentan no permite el mismo nivel de análisis que los grabados, los que han sido divididos en dos grandes conjuntos (Troncoso et al. 2008).

El conjunto denominado Estilo Limarí se caracteriza por presentar diseños figurativos y no figurativos (fig. 2). En los primeros destacan las cabezas con grandes atavíos cefálicos, que se conocen como cabezas tiaras, más algunas representaciones antropomorfas de cuerpo entero con cabezas que presentan tocados radiados. Los diseños no figurativos se definen, básicamente, por la representación de círculos y líneas en traslación horizontal. Todos estos petroglifos son de surco profundo y han sido asociados al Período Alfarero temprano (Ampuero & Rivera 1971; Castillo 1985; Mostny & Niemeyer 1985; Ampuero 1992). Este período se caracteriza por la presencia de poblaciones cazadoras recolectoras portadoras de cerámica, que ocupan los diferentes espacios de la región, a partir de



Figura 1. Área de estudio.

Figure 1. Area of study.



Figura 2. Grabados asignables al Estilo Limarí.
 Figure 2. Engravings assignable to the Limari Style.

un régimen de movilidad residencial que articula tierra interior y costa, entre los inicios de la era cristiana y el año 1000 DC (Troncoso & Pavlovic 2013).

El conjunto estilístico denominado El Encanto se caracteriza por presentar una mayor variabilidad de diseños tanto de tipo figurativo como no figurativo. En los primeros encontramos representaciones antropomorfas de cuerpo entero, así como de rostros sin los complejos atavíos cefálicos reconocidos en el Estilo Limarí (fig. 3). Algunas representaciones antropomorfas muestran cuerpos con volúmenes cuya composición recuerda los llamados escutiformes santamarianos del noroeste argentino (Troncoso 2011). Los diseños no figurativos se definen por la presencia básicamente de círculos y cuadrados decorados interiormente por líneas, o bien yuxtapuestos entre ellos. En estos se suele encontrar como recurso simétrico la reflexión desplazada, vertical, horizontal y la rotación. A diferencia del Estilo Limarí, los trazos de estos diseños no remiten al surco profundo, dado que son fundamentalmente superficiales. Este conjunto ha sido asociado a las poblaciones Diaguita (Período Intermedio Tardío y Tardío) que habitaron la región entre los años 1000 y 1550 DC (Troncoso

et al. 2008). Son poblaciones sedentarias productoras de alimento, que muestran un patrón de asentamiento disperso aprovechando terrazas fluviales y espacios aptos para labores agrícolas.

MATERIAL

En este amplio territorio se llevó a cabo un programa de prospecciones arqueológicas sistemáticas, las que han permitido cubrir un área de 89 km² distribuidos entre la cuenca del río Hurtado (35 km²) y la cuenca media-baja del río Limarí (54 km²). Se han reconocido 211 sitios arqueológicos (Tabla 1), los que, según el material en superficie, han sido asignados al Período Alfarero Temprano (68) y al Intermedio Tardío y Tardío (33). Los restantes corresponden a diferentes Períodos (Arcaico temprano, medio y tardío). A su vez, 90 de estos sitios presentan arte rupestre, de los cuales tres pueden ser atribuidos al Estilo Limarí y 68 al Estilo El Encanto (19 presentan pinturas y corresponderían al Arcaico Tardío). En total, se han identificado 905 bloques distribuidos a lo largo de ambas cuencas. De ellos, 13



Figura 3. Grabados asignables al Estilo El Encanto.
 Figure 3. Engravings assignable to the El Encanto Style.

son representativos del primer Estilo y 833 del segundo (los restantes son pinturas o indeterminados) (Tabla 1).

De este conjunto se optó por seleccionar una muestra de ambos estilos. Esta se obtuvo a partir de estratificar, en primera instancia, según el criterio estilístico, es decir, entre aquellos pertenecientes al Estilo Limarí y aquellos del Estilo El Encanto. Posteriormente, de acuerdo con las categorías visuales, tales como no figurativos, zoomorfos, antropomorfos y máscaras. En efecto, el presente artículo se basa en un análisis de 374 grabados que representan el 37,58% del total de los cuantificados a la fecha. Esta muestra está compuesta por 64,5% de los grabados asignables al Estilo Limarí y 35,5% de los asignables al Estilo El Encanto. Como se señala en la Tabla 2, se puso especial énfasis en analizar las diferentes categorías visuales reconocidas, y obtener la mayor cobertura de los bloques. En el caso específico de los diseños zoomorfos, no existen registros asignables al Estilo Limarí, de ahí que la muestra sea de 0.

Del total de sitios reconocidos se decidió por intervenir estratigráficamente trece de ellos. Sin embargo, los que

aquí interesan son dos asociados a los responsables de la producción del Estilo Limarí, y cuatro a los productores del Estilo El Encanto.

MÉTODO TECNOLÓGÍA

Para efectos de un análisis tecnológico de los grabados rupestres, se consideraron los aspectos macro y microscópicos. Los primeros apuntan a determinar los gestos, instrumentos y técnicas utilizados en la manufactura, mientras que los segundos brindan información acerca de la cantidad de tiempo invertido en la producción y niveles de experticia de quienes los producen (Vergara 2009). Para el nivel micro se considera como unidad de análisis los negativos de los golpes que dieron forma al surco del grabado. En cada motivo se analizan cuatro de estas unidades. En ellas se pone especial énfasis en medir el volumen, determinar el tipo de superficie y finalmente el tipo de borde de fractura que presentan. El volumen da cuenta del tipo de instrumento utilizado,

Tabla 1. Características generales del área de estudio.
Table 1. General characteristics of the area of study.

	Cuenca media baja del Limarí	Cuenca Hurtado	Asociados a cazadores recolectores y Estilo Limarí	Asociados a sociedad agrícola y Estilo El Encanto
Prospección	54 km ²	35 km ²	-	-
Sitios	98	113	68	33
Sitios con arte rupestre	32	58	3	68
Bloques con arte rupestre	240	665	13	833

Tabla 2. Muestra y representación en relación con las características generales del área de estudio.
Table 2. Sample and representations in relation to the general characteristics of the area of study.

	Estilo Limarí		Estilo El Encanto	
	Analizado	%	Analizado	%
Sitios	2	66,6	27	39,7
Bloques	13	100	179	21,4
Diseños	20	64,5	354	35,5
Antropomorfos	2	66,6	52	37,6
Zoomorfos	0	0	28	29,7
Máscaras	11	78,5	31	50,8
No figurativo	7	50	243	34,6

y permite distinguir los de borde redondeado y los de borde anguloso. El tipo de superficie es el resultado de las técnicas aplicadas, dado que las de tipo lisa corresponden a técnicas abrasivas (raspado o alisado) y las de tipo rugosa, a piqueteados directos. Esta información es complementada con los bordes de fractura de cada negativo, ya que los de tipo lineal responden a movimientos semiparalelos a la superficie trabajada, y los de tipo circular a movimientos perpendiculares a esta (Vergara 2009).

A nivel macro interesan determinadas características del surco de cada grabado rupestre. En primer lugar, es necesario considerar la profundidad media del surco, la presencia o ausencia de corteza en el interior de este, la continuidad que presenta y finalmente el largo total del motivo. Para obtener la profundidad media se utiliza un pie de metro, el cual es insertado en cuatro partes diferentes del grabado. La presencia o ausencia de corteza es una variable obtenida a partir de la observación de todo el surco. La continuidad del surco ha sido dividida en cuatro categorías: a) lineal continuo; b) lineal discontinuo; c) cuerpo relleno; y d) combinación de las anteriores. El largo total del motivo se obtiene

tras medir la longitud total de una cuerda que es superpuesta sobre todo el surco. Todas estas variables permiten obtener información acerca de la cantidad de tiempo invertido en la producción, así como también brindan luces sobre las implicancias de la manufactura de grabados rupestres.

La última variable considerada es la variación del ancho del surco. Esta información se obtiene tras la medición de la parte más ancha y la parte más delgada de cada motivo. Esta variación informa acerca del grado de familiaridad o experticia de los responsables de la producción de cada grabado, ya que para obtener surcos homogéneos se necesita mayor precisión y habilidad que para surcos de anchos heterogéneos (Vergara 2009).

MÉTODO ESPACIO

Con el objetivo de entender los lugares, desde las prácticas ocurridas en ellos, se llevaron a cabo una serie de excavaciones en sitios con y sin arte rupestre (Tabla 3). En cada una se consideró la materialidad

Tabla 3. Excavaciones llevadas a cabo y sus características generales.
Table 3. Excavations performed and general characteristics.

Sitio	Excavación (m ²)	Filiación cronocultural
Valle de El Encanto	2	PAT (Cazadores Recolectores)
Tamaya 1	2	PAT (Cazadores Recolectores)
Cuesta Pabellón	1	Diaguita-Diaguita Inka
Parcela 24	1	Diaguita-Diaguita Inka
Dina Cortes	1	Diaguita-Diaguita Inka
Arenoso El Bolsico	2	Diaguita-Diaguita Inka

recuperada, así como también la obtención de fechados radiocarbónicos.

Las unidades de excavación fueron emplazadas tanto dentro de los sitios con arte rupestre como fuera de ellos. Esto con el fin de contrastar la información de ambos espacios. La metodología de excavación consistió en remover el sedimento considerando estratos artificiales de 5 cm cada uno. No obstante, se trabajó de manera complementaria con la estratigrafía natural de los depósitos. De esta manera se pudo recuperar el material cultural en estratigrafía, tal como fragmentería cerámica, desechos líticos y fragmentos de restos óseos. El análisis de cada una de estas materialidades conlleva metodologías diferentes.

En el caso de la cerámica (Martínez 2013) se consideraron atributos como: datos de procedencia, tratamiento superficial, espesor y rango, formas, decoración y motivos, huellas de uso, diámetro y porcentajes, adscripción a grupos culturales y adscripción cronológica, además de consignar cualquier observación realizada a lo largo del análisis.

Se determinaron las categorías morfológicas examinando aquellos fragmentos cerámicos que otorgaran más información para la reconstrucción de la vasija. Siguiendo lo planteado por Rice (1987), la información sobre formas y perfiles de vasijas fue obtenida a partir de los bordes, puntos de unión (por inflexión o esquina), cuellos, bases, asas y apéndices de la pieza.

El análisis de restos óseos animales (López 2013) consistió en la identificación anatómica y taxonómica, obtención de datos osteométricos, análisis de artefactos, cuantificación e identificación de rastros tafonómico-culturales, y finalmente la alteración térmica de cada resto recuperado. En relación con las medidas de abundancia taxonómica y anatómica se consideró: NISP, MNI, MNE, MAU y %MAU o MAU estandarizado.

El análisis lítico (La Mura & Escudero 2013) se basó en una caracterización morfofuncional del material existente. Esto con el propósito de determinar

funcionalidad de sitios, al mismo tiempo que una caracterización tecnológica. Para esto se establecieron diversas categorías y criterios formales de análisis, según los tipos de matrices y extensión de astillamientos de los derivados de talla. Finalmente, cabe destacar que se utilizó el criterio morfofuncional propuesto por Bate (1971), con algunas modificaciones atinentes a la naturaleza de la muestra.

ESCENARIOS DEL ARTE RUPESTRE DE LOS CAZADORES RECOLECTORES DEL VALLE DEL LIMARÍ

Un primer resultado señala la contigüidad espacial entre los sectores habitacionales de los grupos cazadores recolectores propios al Período Alfarero Temprano y los grabados rupestres. Esta situación estaría afirmada por distintas líneas de evidencia.

En primer lugar, los análisis líticos señalan que en ambos sitios excavados se encuentran representados todos los tipos de categorías identificadas (materias primas, tipos de desbaste, presencia de corteza, etc.). En términos tecnológicos, se observa una distribución un tanto similar entre ausencia de talón, talones planos y talones asociados a desbaste bifacial. Esto (en asociación a que alrededor del 50% de la muestra corresponde a derivados de tipo bifacial, mientras que el otro 50%, aproximadamente, se relaciona con la producción de tipo marginal) señala que dentro de estos sitios se están llevando a cabo las distintas etapas de la secuencia productiva de una pieza lítica. La abundancia y la diversidad de unidades anatómicas de guanacos indican que en estos sitios ingresaron unidades previamente trozadas y trasladadas desde los lugares de caza y procesamiento primario. Los restos óseos reconocidos corresponden tanto a secciones del esqueleto apendicular como axial, y se relacionan con actividades domésticas más estables, en las que la preparación de los alimentos involucró

Tabla 4. Fechados radiocarbónicos obtenidos. El primero corresponde a Tamaya 1, el segundo al valle de El Encanto.
Table 4. Radiocarbon dates obtained. The first corresponds to Tamaya 1, the second to valle de El Encanto.

Material	Muestra	Edad ap.	Delta 13	Fecha inf.	Fecha sup.
Carbón	UGAMS 05014	1890±25	-23.7	86	248
Carbón	AA95190	1169±36	-21.9	783	1015

al guanaco como principal presa, complementado por restos de fauna menor (del interior y de la costa). La alta fragmentación de la muestra, como la calcinación de algunos restos, son datos que apoyan la hipótesis de que en estos lugares se llevaron a cabo prácticas de procesamiento y consumo de alimentos.

Por otro lado, los análisis cerámicos señalan que las vasijas de ambos sitios no presentan huellas de alteración por uso relacionado con el procesamiento de alimento sobre fuego, por lo que suponemos que las vasijas restringidas fueron utilizadas para contener o transportar alimentos sólidos, semisólidos o líquidos.

Otro punto importante es la presencia de piedras tacitas. Los análisis de microfósiles vegetales permitieron recuperar almidones correspondientes al tipo B2 de *Prosopis*, *Zea mays* y Cucurbitaceae (Belmar & Alborno 2013), sugiriendo que en estos lugares también se llevó a cabo la molienda de vegetales.

Los fechados obtenidos de estos contextos (Tabla 4) sitúan cronológicamente a estos sitios entre los años 86 y 1015 DC. Dicho rango es coherente con lo planteado por otros autores (Mostny & Niemeyer 1985; Ampuero 1992) con relación a la asignación temporal de la producción del arte rupestre Estilo Limarí.

LA TECNOLOGÍA DEL ARTE RUPESTRE DE LOS GRUPOS CAZADORES RECOLECTORES DEL VALLE DEL LIMARÍ

Los análisis de los aspectos microscópicos de cada motivo permiten señalar que en la manufactura se utilizaron instrumentos redondeados y angulares. Esto se desprende del promedio del volumen de cada negativo, registrándose valores mayores y menores a 1 mm. A su vez, en un mismo diseño se registraron dichos valores, lo que sugiere el uso intercalado de ambos tipos de instrumentos en la producción de un mismo diseño (Tabla 5). En términos gestuales, los negativos presentan bordes de fractura de tipo lineal, circular y la combinación de ambos. Esto se traduce en que los golpes fueron aplicados de manera paralela a la superficie del soporte, perpendicular a ella y, en algunos casos (20%), ambos gestos. En cuanto

al tipo de superficie de estas unidades, se registró la presencia del tipo lisa (25%), rugosa (60%) y lisa-rugosa (15%). Esto, sumado a los datos anteriores, sugiere que las técnicas aplicadas corresponden al picado directo, raspado y picado directo-raspado (Tabla 5).

Respecto de los aspectos macro, se pudo determinar que la mayoría de los diseños no presenta corteza en su interior (75%), reflejando cierta homogeneidad en la muestra. A su vez, la variación del ancho señala que al menos el 50% de los grabados analizados presentan un surco bastante homogéneo, mientras que los restantes varían más de 1 cm. En lo que respecta a la continuidad del surco, la mayoría de los diseños (80%) se encasilla en la categoría de lineal continuo. Esto implica que la discontinuidad o el uso de cuerpos rellenos no fue un recurso visual ampliamente utilizado. El promedio de la profundidad del surco reafirma una de las características destacables del Estilo Limarí: su gran profundidad (Tabla 5). Por otro lado, el promedio del largo total de la cantidad de superficie trabajada es de 202,7 cm; no obstante, hemos encontrado diseños cuyo surco mide más de 600 cm.

Todos estos atributos tecnológicos se traducen en el aspecto físico de cada motivo, los que, en términos generales, presentan homogeneidad. Estos grabados se caracterizan, según su manufactura, por la utilización combinada de las técnicas de raspado y picado directo, de instrumentos de bordes redondeados y angulares, y movimientos frontales y paralelos a la superficie rocosa. Los atributos macroscópicos reafirman esta similitud, dado que la cantidad de tiempo invertido en la producción de cada motivo es similar, como también presentan similitudes en términos de experticia.

La variabilidad que presenta la profundidad del surco puede deberse a que la manufactura de estos grabados responde a un proceso de producción organizado en diferentes momentos. Con esto, surge la idea de que su manufactura implicó regregarlos a lo largo de todo el período en que habitaron estos grupos. Esta hipótesis estaría reafirmada por la presencia de los diferentes tipos de superficie encontradas en cada diseño, ya que en estos es posible registrar grabados que al momento de ser analizados presentan evidencias de raspado, otros de

Tabla 5. Tecnología del arte rupestre Estilo Limarí.
Table 5. Rock art technology of the Limari Style.

Atributos tecnológicos			Cantidad	%	Decisiones tecnológicas		Cantidad	%	
Aspecto micro	Promedio volumen	> 1mm	8	40	Instrumento	Borde redondeado	8	40	
		< 1mm	12	60		Borde angular	8	40	
	Tipos de superficie	Lisa	5	25		Ambos	4	20	
		Rugosa	12	60					
		Lisa-rugosa	3	15					
	Tipos de borde	Circular	8	40	Gestos	Paralelos	10	50	
		Lineal	8	40					
		Circular-lineal	4	20					
Aspecto macro	Corteza	Presencia	5	25			Perpendiculares	10	50
		Ausencia	15	75			Técnicas	Raspado	5
	Variación del ancho del surco	> 1 cm	10	50	Picado directo				
		< 1 cm	10	50					
	Tipos de trazo	Continuo	16	80				Ambas	10
		Discontinuo	3	15					
		Areal	0	0					
		Combinación	1	5					
	Promedio profundidad (cm)		2,05	0,86*					
Promedio largo total (cm)		412,4	249*						

picado directo, y otros que combinan ambas técnicas, todos con distintas profundidades.

ESCENARIOS DEL ARTE RUPESTRE DE LAS COMUNIDADES AGRÍCOLAS DEL VALLE DEL LIMARÍ

La primera diferencia entre este arte rupestre y el descrito anteriormente radica en que las experiencias estéticas son producidas en lugares fuera del ámbito habitacional. En este sentido, ya que no se percibe esta materialidad en los sitios donde se habita, ni tampoco se encuentra asociada a prácticas de consumo y preparación de alimentos, como lo fue con las sociedades cazadoras recolectoras. Por el contrario, los individuos debieron trasladarse desde sus residencias hacia espacios retirados donde se encuentran los petroglifos. Esto estaría afirmado en las siguientes observaciones. En primer lugar, el emplazamiento de estos sitios se localiza en laderas de cerros,

entornos poco aptos en términos residenciales. Un punto importante es que las excavaciones en los sitios con arte rupestre (Cuesta Pabellón), no presentan en estratigrafía evidencias de otras prácticas sociales. En segundo lugar, el arte rupestre se encuentra asociado a las rutas de movilidad que conectan distintos valles. Esto explicaría el bajo potencial estratigráfico, como la ausencia de evidencias superficiales asociadas a los bloques. En tercer lugar, los sitios habitacionales (Parcela 24, Dina Cortes, Arenoso El Bolsico) contienen depósitos arqueológicos densos, donde predominan vasijas de gran tamaño y una industria lítica de orientación expeditiva que aprovecha materias primas de grano grueso próximas a las residencias de estos grupos. En efecto, los sitios utilizados por los grupos agricultores se diversifican y segregan unos de otros, atributos que pueden ser interpretados como una espacialización de las prácticas sociales (Troncoso & Vergara 2013). Los fechados obtenidos de los sitios habitacionales (Tabla 6) señalan que estos grupos habitaron la región entre 1000 y 1540 DC.

LA TECNOLOGÍA DEL ARTE RUPESTRE DE LOS GRUPOS AGRÍCOLAS DEL VALLE DEL LIMARÍ

El volumen promedio de los negativos de los golpes presenta valores mayores (54,51%) y menores a 1 mm (45,48%). Esto permite señalar que en la manufactura de estos grabados se utilizaron instrumentos de bordes redondeados, y en menor medida los de bordes angulosos (Tabla 7). La mayoría de las superficies son de tipo rugosa (94,35%), esto indica que principalmente se utilizó la técnica del picado directo. Esto se confirma

por la abundancia de bordes de tipo circular (97,17%), que corresponden a golpes perpendiculares al soporte. Sin embargo, la muestra presenta cierta diversidad. En este sentido, cabe destacar que se registraron superficies de tipo liso-rugosa (4,8%), de bordes lineales (0,84%) y lineal-circular (1,97%). Al considerar los aspectos macroscópicos, esta variabilidad cobra mayor representatividad. En primer lugar, cabe destacar que existe un gran porcentaje de diseños que presentan corteza en su interior, pero también una representación no menor de aquellos con ausencia de corteza (Tabla 7). En segundo lugar, la cantidad de tipos de trazos reconocidos aborda todas

Tabla 6. Fechados radiocarbónicos obtenidos.
Table 6. Radiocarbon dates obtained.

Sitio	Material	Muestra	Edad ap.	Delta 13	Fecha inf.	Fecha sup.
Parcela 24	Óseo Guanaco	UGAMS11773	490±20	–	1424	1460
Arenoso El Bolsico	Carbón	UGAMS11017	940±20	–22.9	1046	1213

Tabla 7. Tecnología del arte rupestre Estilo El Encanto.
Table 7. Rock art technology of the El Encanto Style.

Atributos tecnológicos			Cantidad	%	Decisiones tecnológicas		Cantidad	%
Aspecto micro	Promedio volumen	> 1mm	193	54,51	Instrumento	Borde redondeado	185	52,25
		< 1mm	161	45,48		Borde angular	166	46,89
	Tipos de superficie	Lisa	3	0,84		Ambos	3	0,84
		Rugosa	334	94,35				
		Lisa-rugosa	17	4,8				
	Tipos de borde	Circular	344	97,17	Gestos	Paralelos	40	11,29
		Lineal	3	0,84				
		Circular-lineal	7	1,97				
Aspecto macro	Corteza	Presencia	266	75,14			Perpendiculares	237
		Ausencia	88	24,85	Ambos		77	25
		Variación del ancho del surco	> 1 cm	251	70,90		Técnicas	Raspado
	< 1 cm		103	29,06				
	Tipos de trazo	Continuo	140	39,54	Picado directo	342		96,61
		Discontinuo	156	44,06				
		Areal	3	0,84				
		Combinación	55	15,53				
	Promedio profundidad (cm)		0,52	0,35*	Ambas	12	3,38	
	Promedio largo total (cm)		95,8	97,2*				

las categorías establecidas, siendo el más representado el discontinuo (44,06%), luego el continuo (39,54%), y finalmente la combinación entre cuerpos areales y los anteriores (15,53%). El uso de solo trazos areales es escasamente representado, aunque no por ello menos importante. Estos motivos son más bien superficiales, tal como se señala en la Tabla 7, y el promedio de los largos totales gira alrededor de los 95,8 cm.

En síntesis, los análisis tecnológicos llevados a cabo sobre los grabados del Estilo El Encanto permiten reconocer que en su manufactura se utilizó principalmente la técnica del picado directo, y en menor medida las incisiones o raspados. Sin embargo, frente a la homogeneidad que implica la decisión técnica, encontramos una gran variabilidad. Esta estaría representada por gestos perpendiculares y frontales, o la combinación de ambos en un mismo motivo, y por el uso de dos tipos de instrumentos de manera separada (no en un mismo diseño). Esto se reafirmaría al considerar el uso de una mayor cantidad de tipos de trazo, destacando la aparición de los cuerpos rellenos, estén estos solos o acompañados por trazos continuos y discontinuos.

DISCUSIÓN

Los resultados presentados permiten situar cada estilo de arte rupestre dentro de dos contextos en los cuales se desarrollaron experiencias estéticas diferentes. Estas se basan en los escenarios en que la manufactura se produce, como también porque las diferentes elecciones tecnológicas que caracterizan a cada uno conllevan atributos materiales que son diferenciables.

Los resultados presentados permiten situar cada estilo de arte rupestre, con sus atributos materiales diferenciables, en dos contextos diferentes, considerando el escenario de la producción manufacturera y la tecnología usada en cada caso.

Para el Estilo Limarí los análisis tecnológicos permiten plantear que la producción de los grabados se caracteriza por un retomado constante, y no así con la producción de nuevas representaciones en nuevos bloques. En efecto, los sitios contienen muy pocos bloques, como también muy pocos diseños (Tablas 1 y 2). No obstante, la práctica de retomar estos motivos permitió generar diseños de surcos bastante profundos, muy homogéneos, y difícilmente distinguibles entre unos y otros, al menos en sus propiedades tecnológicas (Tabla 5). Esta situación genera grabados muy similares en cuanto a su calidad técnica, opacando diferencias visuales que den cuenta de la experticia o especialización en su producción. Pero también generan una cualidad

muy singular y que no ha sido detectada en otro arte rupestre de la zona: sus atributos tridimensionales. Al ser surcos profundos sugieren más una escultura que un diseño de dos dimensiones. Esto podría indicar que no solo el aspecto visual fue parte de la experiencia estética, sino que probablemente debieron haber sido percibidos a través del tacto, situación que no podemos corroborar. Estos atributos fueron logrados mediante el uso combinado de clastos redondeados y angulares y la aplicación combinada de dos técnicas, a saber, el picado directo y el raspado.

Por otro lado, para los grupos agricultores, un elemento importante fue la producción extensiva de arte rupestre. Evidencia de ello es la alta cantidad de motivos y bloques grabados (Tablas 1 y 2). Un ejemplo es el sitio Cuesta Pabellón, que contiene más de 70 bloques y 586 motivos. Entre los grabados se reconocieron diferencias en cuanto a su manufactura y algunos remiten a una experticia técnica, donde el surco es bastante homogéneo (Tabla 7). A su vez, revelan diferentes intensidades en su producción, unos requirieron mayor inversión de trabajo y tiempo que otros. En este sentido, la producción del arte rupestre por estas comunidades no solo implicó una diversificación en el espacio, sino también diversificó sus atributos tecnológicos, los que materialmente se traducen en diferencias posibles de ser jerarquizadas visualmente. En efecto, esta diversificación también se traduce en el repertorio visual manejado por estos grupos, presentando El Encanto mayor cantidad de categorías visuales.

Al comparar ambos Estilos es posible notar que las variables espacial y tecnológica se articulan de manera diferenciada, para plasmar aspectos característicos del arte rupestre. La comparación de ambos estilos denota cómo cada sociedad articuló según sus propios principios las variables tecnológicas y espaciales. Esta forma específica de relacionar ambos aspectos dio origen a las propiedades físicas del arte rupestre y con ello a experiencias estéticas particulares.

El primero (Limarí) podría definirse como una estética que no promueve la diferenciación, donde el consumo del arte rupestre, así como su producción, ocurre dentro de los espacios habitados (fig. 4). Dichos espacios no se encuentran saturados de arte rupestre, pero sí en cuanto a las prácticas llevadas a cabo. A su vez, al estar emplazado en lugares habitacionales, uno podría suponer que la experiencia estética de esta materialidad es compartida por los diferentes miembros de la sociedad. Esto implica que probablemente no existieron jerarquías de género, etario o políticas para el consumo de esta materialidad. Por otro lado, como la producción de los grabados es realizada en estos mismos lugares, uno esperaría que

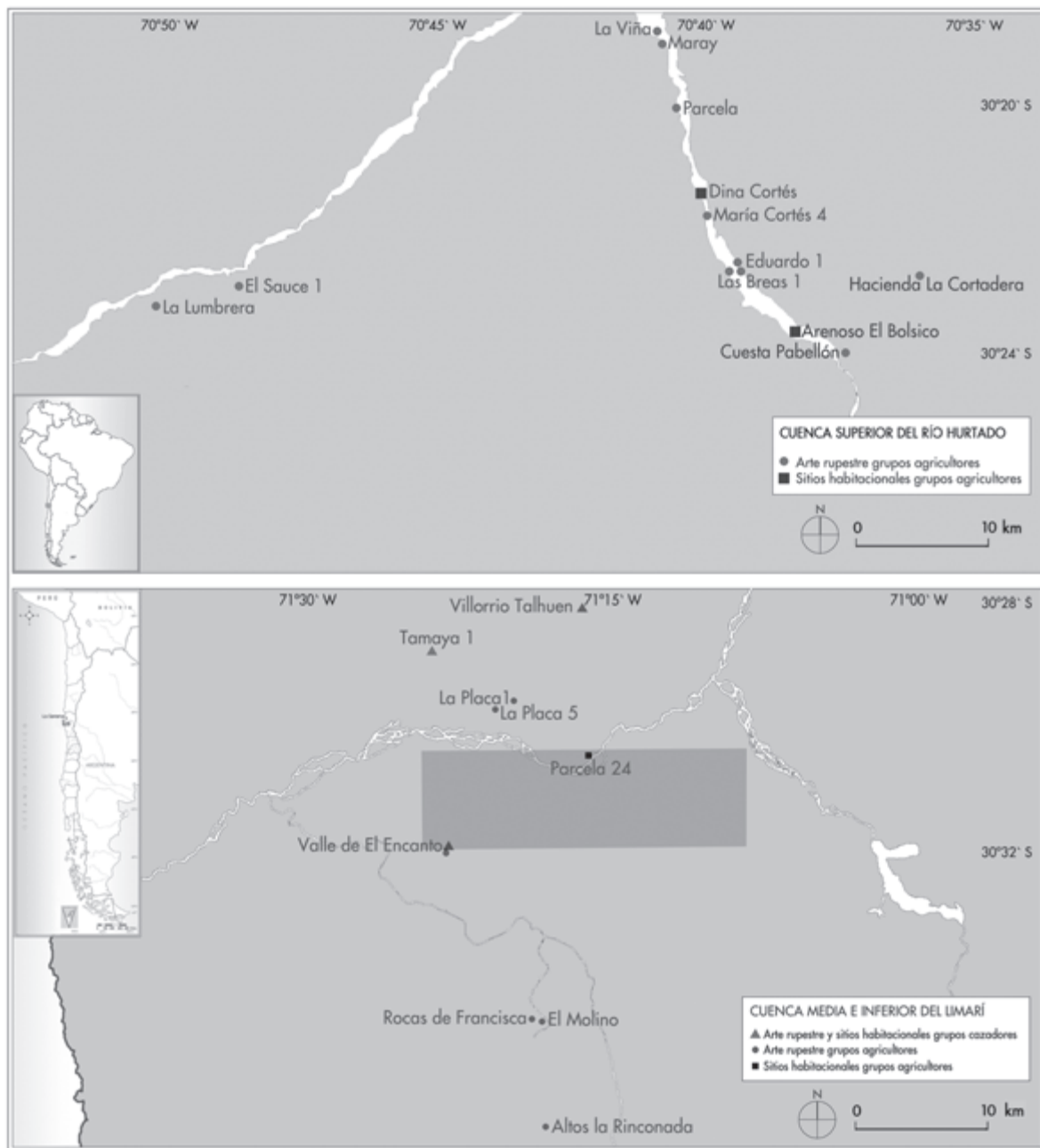


Figura 4. Distribución espacial de los sitios analizados.
 Figure 4. Spatial distribution of sites analyzed.

el aprendizaje del conocimiento tecnológico haya sido compartido por todos los miembros.

Los aspectos tecnológicos de estos grabados parecieran reproducir una experiencia colectiva, ya que sus atributos no permiten identificar grandes diferencias entre diseños. Más bien, la homogeneidad en las técnicas, gestos e instrumentos empleados conllevan atributos materiales bastante similares. En efecto, los atributos tecnológicos

del arte rupestre apuntan a una experiencia estética que anula las diferencias entre grabados.

El segundo (El Encanto) podría ser definido como una estética que promueve la diferenciación, en tanto el emplazamiento de los sitios con arte rupestre se encuentra fuera de los espacios habitacionales. Esto implica que para el despliegue estético fue necesario un desplazamiento de los grupos desde sus lugares de

residencia hacia espacios fuera de estos. Pero también apunta a diferencias perceptibles en el momento de su producción. En concordancia con esta particularidad destaca que algunos diseños, como máscaras y algunos elementos no figurativos, fueron ejecutados por individuos familiarizados con las técnicas de producción. Prueba de ello es la alta homogeneidad del ancho del surco, la completa ausencia de corteza en su interior, así como la complejidad visual del diseño. Esto habría estado complementado por una producción de alta intensidad, reconocida a partir del largo total de estos diseños, la ausencia de corteza, así como por la cantidad de golpes necesarios en su manufactura. Sin embargo, existe un alto porcentaje de diseños que no presentan estos atributos, y que se caracterizan por un trazo muy heterogéneo, discontinuo, largos totales muy bajos y simplicidad visual. De esta forma, la estética de este arte rupestre se diferencia del anterior en la medida en que tanto su producción como su consumo apuntan a la promoción de diferencias en su apreciación. En esta línea cabe destacar que en los sitios analizados que contienen estos grabados se registra una gran diversidad tecnológica (todos los tipos de trazos, surcos homogéneos y heterogéneos, alta y baja inversión de trabajo, etc.) por lo que quienes los frecuentaron pudieron percibir las diferencias técnicas y visuales.

Otro punto interesante de los grabados del Estilo El Encanto tiene que ver con el reconocimiento de la intensificación de su producción, tanto en términos de manufactura como en términos espaciales. Ello nos lleva a pensar que a diferencia de lo que ocurre con las comunidades cazadoras recolectoras de la región, los grupos agricultores organizaron la producción de esta materialidad para que se desarrollara ampliamente por toda la cuenca del Limarí.

En términos puntuales, esto conlleva a que las experiencias estéticas presenten una mayor complejidad, debido a que, entre otras cosas, los individuos estarían obligados a desplazarse por todo el sitio para apreciar la totalidad de los diseños y bloques grabados, y donde el papel de los soportes sin petroglifos cobra mayor relevancia (Heyd 1999). En esta misma línea, el ámbito visual reproduce esta idea de mayor complejidad, dada la alta variabilidad de diseños, y también la segregación de motivos en los distintos espacios. Prueba de ello es que el repertorio visual que circula en los lugares habitacionales, principalmente en soportes como la cerámica, no circulan en aquellos con presencia de arte rupestre. Así, el flujo de información perceptible reproduce la segregación entre los sitios con arte rupestre y los residenciales, entre los soportes de cerámica y los soportes con arte rupestre, entre motivos complejos y motivos

simples. Al comparar ambos estilos resultan interesantes las transformaciones que esta materialidad sufrió a lo largo del tiempo, ya que si bien ambas comunidades practicaron su producción y consumo reflejan lógicas productivas distintas.

Estas transformaciones se aferran a los atributos tecnológicos y espaciales, otorgando así una nueva experiencia estética para estas comunidades. En esta línea, es destacable que los grupos agricultores también manufacturaron arte rupestre en los sitios utilizados por los grupos cazadores recolectores (por ejemplo el Valle de El Encanto), pero mayormente generaron nuevos escenarios con arte rupestre (Cuesta Pabellón, La Placa, El Molino, Panulcillo, Hacienda Cortadera, entre otros).

La producción del arte rupestre para los grupos agrícolas no solo apuntó a generar diferencias perceptibles entre los petroglifos del Estilo El Encanto, sino a diferenciarse de lo ejecutado por los antiguos grupos cazadores recolectores que habitaron dichos espacios.

CONCLUSIONES

Este artículo replantea la mirada crítica que ha existido sobre la estética del arte rupestre, como también aporta nuevos elementos a esta aproximación. A su vez, pretende llevar más allá de lo tradicional una aproximación de este orden, postulando que la articulación entre tecnología y espacio es una puerta de entrada a la estética del arte rupestre, en la medida en que ambas dan cuenta de las condiciones materiales que esta implica. Además, permite fijar la atención en las experiencias estéticas llevadas a cabo durante las instancias de producción de una materialidad, sin por ello negar que estas también ocurren a partir de la percepción del objeto terminado.

Así, la aproximación ofrecida en este trabajo radica fuertemente en el reconocimiento de la relación entre los ámbitos productivo, material y perceptual, situación que resulta bastante propicia para los estudios de arte rupestre, y que da cuenta del sincretismo entre estos contextos.

Un aspecto relevante que se desprende de este estudio es la propiedad estética de las decisiones tecnológicas, tema que no ha sido explorado y que merece una mayor atención, sobre todo al considerar que, en este caso, la tecnología funciona como un puente entre el aspecto final de un grabado y el momento de su producción.

A partir de un acercamiento de esta índole ha sido posible complementar el entendimiento de la organización espacial y tecnológica del arte rupestre para dos tipos de comunidades que habitaron la región del Limarí en diferentes momentos. Esta relación sugiere la concomitancia entre los ámbitos socioeconómico y

estético, situación que solo había sido abordada para establecer las críticas de este tipo de acercamiento y no para su aplicación como problema de estudio. En este sentido, los resultados permiten observar cómo las sociedades agrícolas replantearon la forma de hacer arte rupestre, reformulando las condiciones materiales y con ello las experiencias estéticas. Ello nos lleva a un punto escasamente planteado en los estudios sobre estética del arte rupestre, y que guarda relación con el acto de apropiación de una práctica por parte de una comunidad, la cual no solo se basa en modificar las condiciones materiales con que esta es desarrollada, sino también, en la modificación de las experiencias estéticas. De esta forma, las comunidades no solo se reproducen de acuerdo con las prácticas que llevaron a cabo, también importa la carga estética con que las desarrollan.

Por último, cabe destacar que si bien la relación entre espacio y tecnología es un punto de entrada a la estética del arte rupestre, aún es prematuro dar por sentado que dicho acercamiento se ajusta a los requerimientos que esta perspectiva demanda. En este sentido, es necesario explorar otras variables que den cuenta de la materialidad de la estética, como también contrastar si las trabajadas en este artículo son un puente de entrada a la estética de otras materialidades.

RECONOCIMIENTOS Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que financió este trabajo por medio del proyecto FONDECYT 1110125. A los evaluadores que contribuyeron enormemente a mejorar la calidad de este trabajo. A todos los miembros del equipo de investigación y, particularmente, a Andrés Troncoso, Renata Gutiérrez y Felipe Armstrong.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ, M. & D. FIORE, 1995. Recreando imágenes: Diseño de experimentación acerca de las técnicas y los artefactos para realizar grabados de arte rupestre. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 16: 215-239.
- ÁLVAREZ, M.; D. FIORE, E. FAVRET & R. CASTILLO GUERRA, 2001. The Use of Lithic Artefacts for Making Rock Art Engravings: Observation and Analysis of Use-Wear Traces in Experimental Tools Through Optical Microscopy and SEM. *Journal of Archaeological Science* 28: 457-464.
- AMPUERO, G., 1992. *Arte rupestre en el valle de El Encanto*. Santiago: DIBAM.
- AMPUERO, G. & M. RIVERA, 1971. Las manifestaciones rupestres y arqueológicas del Valle El Encanto. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 14: 71-103.
- BATE, L. F., 1971. 1991. Material lítico: Metodología de clasificación. *Noticiero Mensual* 181-182. Santiago: Museo Nacional de Historia Natural.
- BEDNARIK, R., 2001. The technology of rock art. En *Rock art Science. Scientific study of paleoart*, R. Bednarik, Ed., pp. 37-53. New Delhi: Aryan Books International.
- BELMAR, C. & X. ALBORNOZ, 2013. Informe Proyecto FONDECYT N°1110125.
- BLANCO, R. & V. LYNCH, 2011. Experimentos replicativos de grabados en piedra. Implicancias en el arte rupestre de la localidad arqueológica de Piedra Museo (Santa Cruz, Argentina). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 16 (1): 9-21.
- CASTILLO, G., 1985. Revisión del arte rupestre Molle. En *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 173-194. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- CRÍADO-BOADO, F., 1999. *Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje*. Universidad de Santiago de Compostela. Grupo de Investigación en Arqueología del Paisaje.
- D'ERRICO, F., 1992. Technology, motion, and the meaning of epipaleolithic art. *Current Anthropology* 33 (1): 94-109.
- DOBRES, M. A. & C. R. HOFFMAN (Eds.), 1999. *The social dynamics of technology: Practice, politics, and world views*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- FIORE, D., 1996. El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una propuesta de análisis. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* 9: 239-259.
- 2007. The economic site of rock art. Concepts on the production of visual images. *Rock Art Research* 24 (2): 149-160. Melbourne: AURA.
- GOSDEN, C., 2001. Making Sense: Archaeology and Aesthetics. *World Archaeology* 33 (2): 163-167.
- HEYD, T., 1999. Rock Art Aesthetics: Trace on Rock, Mark of Spirit, Window on Land. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (4): 451-458.
- 2005. Aesthetics and Rock Art: An introduction. En *Aesthetics and Rock Art*, T. Heyd & J. Clegg, Eds., pp. 1-19. Aldershot: Ashgate.
- 2012. Rock "Art" and Art. Why aesthetics should matter. En *A Companion to Rock Art*, J. McDonald & P. Veth, Eds., pp. 276-293. Chichester: Blackwell Publishing.
- IDHE, D., 1979. *Technics and Praxis: A Philosophy of Technology*. Boston: D. Reidel Publishing Co.
- LA MURA, N. & A. ESCUDERO, 2013. Informe Proyecto FONDECYT N°1110125.
- LEMONNIER, P., 1992. Elements for an Anthropology of Technology. *Anthropological Papers* 88, Michigan: Museum of Anthropology.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D., 1995. Modelling the production and consumption of rock art. *The South African Archaeological Bulletin* 50: 143-154.
- LÓPEZ, P., 2013. Informe Proyecto FONDECYT N°1110125.
- MARTÍNEZ, A., 2013. Informe Proyecto FONDECYT N°1110125.
- MÉNDEZ, C., 2008. Cadenas operativas en la manufactura de arte rupestre: Un estudio de caso en El Mauro, valle cordillerano del Norte semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología* 9: 145-155.
- MILLER, D., 1998. *Material Cultures: Why Some Things Matter*. Chicago: University of Chicago Press.
- MORPHY, H., 2005. Aesthetics across time and place: An anthropological perspective on archaeology. En *Aesthetics and Rock Art*, T. Heyd & J. Clegg, Eds., pp. 51-60. Aldershot: Ashgate.
- MOSTNY, G. & H. NIEMEYER, 1985. *Arte rupestre chileno*. Santiago: Ministerio de Educación.
- OUZMAN, S., 2001. Seeing is deceiving: Rock-art and the non-visual. *World Archaeology* 33 (2): 237-256.
- PARGA, F. & A. VARGAS & R. FUSTER, 2006. El índice de pobreza hídrica aplicado a la cuenca del río Limarí en Chile semiárido. <http://www.cricyt.edu.ar/ladyot/publicaciones/cyted_libro_XII/articulos/093.pdf> [Citado 04-12-2013].
- PAFFENBERGER, B., 1992. Social anthropology of technology. *Annual Review of Anthropology* 21: 491-516.
- RICE, P. M., 1987. *Pottery Analysis: A sourcebook*. Chicago: University of Chicago Press.
- SKEATES, R., 2006. The power of art. *Cambridge Archaeological Journal* 16 (2): 261-262.
- TILEY, C., 1994. *A phenomenology of landscape: Places, paths, and monuments*. Oxford: Berg.
- THOMAS, J., 2002. *Time, Culture and Identity. An interpretive archaeology*. Taylor & Francis E-Library.

- TRONCOSO, A., 2009. Articulaciones espaciales, cuerpos y rocas: Explorando una estética del arte rupestre en el centro norte de Chile. *Congresso Internacional da IFRAO 2009–Piauí/BRASIL 12/Estética e Arte Rupestre/Aesthetics and Rock Art*.
- 2011. Personajes fuera de lugar: Antropomorfos tardíos en el arte rupestre del norte semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología* 12: 221-230.
- TRONCOSO, A. & D. PAVLOVIC, 2013. Historia, saberes y prácticas: un ensayo sobre el desarrollo de las comunidades alfareras del norte semiárido chileno. *Revista Chilena de Antropología* 27: 101-140.
- TRONCOSO, A. & F. VERGARA, 2013. History, landscape and social life: Rock art among hunter gatherers and farmers in Chile's Semi-Arid North. *Time & Mind* 6 (1): 105-112.
- TRONCOSO, A.; F. ARMSTRONG, F. VERGARA & P. URZÚA, 2008. Arte rupestre en el valle El Encanto: Hacia una reevaluación del sitio-tipo del Estilo Limarí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (2): 9-36.
- VERBEEK, P., 2005. *What Things Do: Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*. Pennsylvania: Penn State Press.
- VERGARA, F., 2009. Postulados metodológicos para un acercamiento a las tecnologías de producción de grabados rupestres. Entre la corporalidad, el gesto y la técnica. *10 Analytical Rock Art Research/Investigação Analítica em Arte Rupestre*. Congresso Internacional da IFRAO 2009 – Piauí/BRASIL: 589-611.
- VERGARA, F.; D. RENDÓN & F. IVANOVIC, 2013. Informe tecnología. Proyecto FONDECYT N°1110125.
- WHITTAKER, J.; S. KOEMAN & R. TAYLOR, 1999. Some experiments in petroglyphs technology. *IRAC Proceedings* 1: 155-168.



ESTÉTICA ABSTRACTA GEOMÉTRICA DE LOS CAZADORES RECOLECTORES DEL ÁREA DE VENTANIA (PROVINCIA DE BUENOS AIRES, REPÚBLICA ARGENTINA)

ABSTRACT GEOMETRIC AESTHETICS OF THE VENTANIA HUNTER-GATHERERS
(BUENOS AIRES PROVINCE, ARGENTINA)

MARÍA CECILIA PANIZZA*

El arte rupestre constituye un sistema de comunicación visual, en el cual cada motivo estaría integrando un signo con un determinado significado simbólico, al mismo tiempo que se habrían utilizado ciertas reglas para combinarlos en patrones reconocibles para las sociedades responsables de su ejecución y uso. En la región pampeana argentina esta materialidad se caracteriza por el predominio de los motivos rectilíneos, generalmente de color rojo, englobados en una tendencia estilística abstracta de modalidad geométrica. En este trabajo se considera el conjunto de las representaciones rupestres de los grupos cazadores recolectores que habitaron en el pasado en el área del sistema serrano de Ventania y su llanura adyacente durante el Holoceno Tardío (actual provincia de Buenos Aires, República Argentina), y su estudio se aborda desde una perspectiva integradora de las cualidades estéticas de las representaciones en el marco de la semiótica visual.

Palabras clave: estética, semiótica, arte rupestre abstracto geométrico, región pampeana, Ventania, cazadores recolectores

Rock art is a visual communication system in which each motif constitutes a sign with a particular symbolic meaning and certain rules are used to combine those signs into patterns recognizable to the societies that created and used them. In the Pampean Region of Argentina this materiality is characterized by the predominance of rectilinear motifs, usually red in color and in an abstract geometric style. This work examined the cave representations of ancient hunter-gatherer groups that lived during the late Holocene in the area of Ventania and its adjacent plain (present-day Buenos Aires Province, Argentina). The motifs are studied from a comprehensive perspective that considers the aesthetic qualities of the representations in the framework of visual semiotics.

Key words: aesthetics, semiotics, abstract geometric rock art, Pampean Region, Ventania, hunter-gatherers

INTRODUCCIÓN

Cada sociedad humana posee sistemas compartidos de símbolos, valores y creencias, propios e inherentes, y desde la arqueología se considera cómo estos aspectos simbólicos y rituales inciden en la formación de la cultura material. Una de las manifestaciones más antiguas y conocidas del hombre es el arte rupestre, un fenómeno que ha sido estudiado desde diversas disciplinas –historia del arte, filosofía del arte, artes plásticas, psicología social, antropología y arqueología–, con distintos enfoques y metodologías. Este trabajo se enfoca sobre dos características básicas de este fenómeno cultural: como materialidad estética y comunicativa al mismo tiempo, lo que permite abordarlo desde una perspectiva estética y semiótica (Eco 1995 [1976]; Dettwiler 1986). En este sentido, las representaciones rupestres serían el producto material de un sistema semiótico guiado por un criterio estético de una sociedad en un contexto histórico y espacial determinados (Troncoso 2005).

En la región pampeana argentina, el fenómeno expresivo conocido como arte rupestre ha sido descrito en tres zonas acotadas que corresponden a ambientes ecológicos distintos: las serranías de Tandilia (pampa húmeda) y Ventania (Área Ecotonal Húmedo-Seca Pampeana), en la provincia de Buenos Aires y al oeste en la provincia de La Pampa (pampa seca). Se considera que el área del sistema serrano de Ventania constituye un

* María Cecilia Panizza, Becaria Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Centro de Estudios Arqueológicos Regionales (Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario), Argentina, email: mcpanizza@yahoo.com.ar

espacio destacable para el desarrollo de estudios sobre representaciones visuales, por la cantidad de cuevas y abrigos rocosos que presentan pinturas, y por el hallazgo de sitios arqueológicos con materiales simbólicos en su llanura adyacente, como placas grabadas, cerámica decorada, entre otros elementos. En esta oportunidad, el arte rupestre es analizado desde el punto de vista estético (a partir de su materialidad) y desde una perspectiva semiótica (vinculado a la producción de significado). Entre el conjunto de las representaciones se seleccionaron aquellas de carácter abstracto-geométrico, las cuales conformarían una modalidad estética particular y predominante durante el Holoceno Tardío.

ÁREAS Y MATERIALES DE ESTUDIO

Los sitios arqueológicos considerados en la presente investigación se encuentran ubicados en distintos sectores del sistema serrano de Ventania, en el sur del Área Ecotonal Húmedo-Seca Pampeana (Oliva & Algrain 2005), en una zona de ecotono entre las regiones de pampa húmeda

y de pampa seca. Estas serranías se emplazan en una estructura con forma de arco, de rumbo general norteste-sureste, y sus dimensiones máximas son de 180 km en dirección NNO-SSE y de aproximadamente 130 km E-O (Schiller 1930). Morfoestructuralmente se diferencian dos sectores (Sueri 1972): el occidental, que comprende las sierras de Puan, Curamalal, Bravard y Ventana, y el oriental, que abarca las sierras de Las Tunas y de Pillahuincó, con un menor grado de plegamiento asociado.

En este espacio destacan las cuevas como lugares con mayor estabilidad temporal, lo cual, junto con la proximidad a recursos considerados críticos para los grupos cazadores recolectores que lo habitaron (como materia prima lítica, cursos de agua, entre otros), habría favorecido su reutilización frecuente. En este sentido, Oliva (2000) propone que el sistema serrano de Ventania habría actuado como un factor concentrador de grupos humanos a través del tiempo.

Entre las numerosas cuevas y aleros existentes dentro del sistema serrano de Ventania se han detectado hasta el presente treinta y dos sitios que poseen en sus soportes representaciones rupestres (fig. 1). Estas representaciones

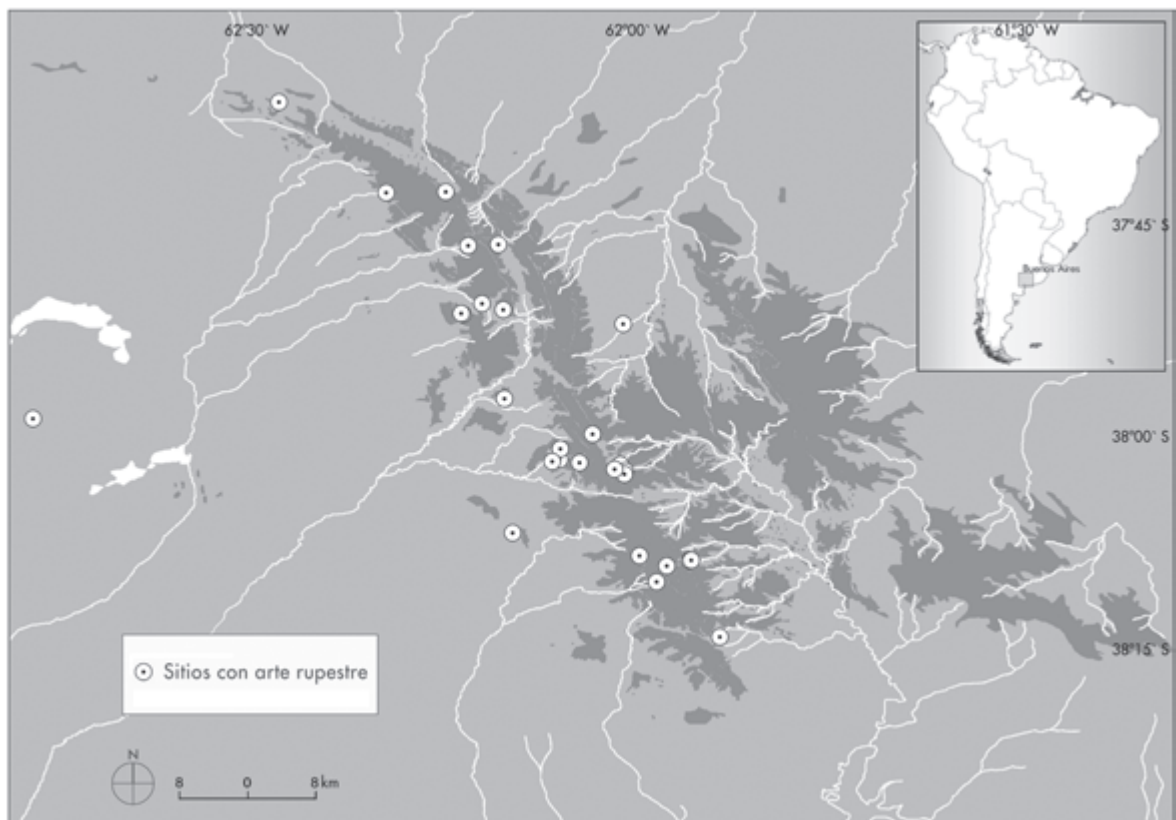


Figura 1. Mapa del área de Ventania (correspondiente al sudoeste de la provincia de Buenos Aires, República Argentina), donde se observa la distribución de los sitios con representaciones rupestres.

Figure 1. Map of the Ventania area (southeast sector of Buenos Aires Province, Argentina), showing the distribution of sites with rock art representations.

consisten, en todos los casos, de pinturas en las cuales predomina el color rojo, aunque también se han hallado pinturas naranja y amarillo-ocre. En treinta y un sitios se han documentado motivos que formarían parte de la llamada tendencia abstracta de modalidad geométrica, enunciada por Gradín (1997-1998) para La Pampa y la Patagonia, y reformulada por Podestá y colaboradores (2011), y que constituyen la materia de análisis del presente trabajo. Sin embargo, es necesario mencionar los escasos motivos figurativos que se registran en siete de los sitios: antropomorfos y mascariformes en Gruta de los Espíritus (valle intraserrano Cueva 1), manos en positivos en Santa Marta 1, un barco y una mano en Cueva Florencio, un mascariforme en Cerro Cortapiés, un antropomorfo en Arroyo Concheleufú Chico, y biomorfos en los sitios La Montaña 3 y La Sofía 1 (Pérez Amat et al. 1985; Madrid & Oliva 1994; Consens & Oliva 1999; Oliva et al. 2010).

Considerando el número de las representaciones, su dispersión en el área de estudio y su homogeneidad técnica y morfológica, este análisis se centra exclusivamente en los motivos clasificados como geométricos abstractos correspondientes a treinta y uno de los treinta y dos sitios identificados en total (Tabla 1): Abra Agua Blanca 1, Arroyo Concheleufú Cueva 1, Arroyo San Bernardo Cuevas 1 y 2, Arroyo San Pablo Cueva 1, Cerro Cortapiés Cueva 1, Cueva Cerro Manitoba, Cerro Tres Picos Alero 1 y Cueva 2, Alero Corpus Christi, Cueva del Toro, Cueva Florencio, Hogar Funke Cueva 1, La Montaña 3, La Sofía 1, 2, 3, 4, 6 y 7 (o Valle Intraserrano Cueva 3), Parque Tornquist Cuevas 1, 2, 3, 4 y 5, Santa Marta 1, 2, 3, 4 y 5; y Valle Intraserrano Cueva 2. En primer lugar, se describen las cualidades estéticas tanto de las pinturas como de las cuevas y aleros rocosos, para luego desarrollar las propiedades semióticas del arte rupestre en tres niveles (marcas, atractores y operaciones combinatorias empleadas). Posteriormente, se realiza una comparación con la estética presente en elementos simbólicos portátiles del área de estudio y, a modo de conclusión una síntesis de los resultados alcanzados hasta el momento.

Las cualidades estéticas del arte rupestre de Ventania

La estética puede definirse como la capacidad humana y la tendencia a unir las propiedades cualitativas a un estímulo, y su estudio es importante para entender por qué las personas se comportan como lo hacen (Morphy 1993), en otras palabras, tiene que ver con la percepción, apreciación y comprensión.

Específicamente, la estética del arte rupestre abarca el estudio de las marcas grabadas o pintadas hechas por

el hombre sobre una superficie rocosa como objetos de percepción, e incluye los diversos aspectos relevantes para la apreciación de una imagen de arte rupestre, en determinados contextos culturales y localizaciones geográficas, cuando son la base para experiencias perceptuales particulares (Heyd 2005).

La apreciación estética implica la valoración de algo, ya que cuando algo es apreciado se le atribuye un cierto valor; el enfoque está orientado a las cualidades formales de ese objeto, su composición y la manera en que se relacionan su forma y su contenido (Heyd 2001), además de los efectos que busca crear sobre el observador.

Las cualidades estéticas están vinculadas con la capacidad de ciertos objetos de atraer la atención e impactar sensorialmente más que otros, el valor que se les asigna a estos objetos deriva en parte del impacto que provocan. Morphy (1993) divide en dos partes la reacción estética: una más objetiva y universal relacionada con la percepción de las características físicas de un objeto (o imagen en este caso), y otra vinculada con la relación de esas características al conjunto subjetivo de connotaciones culturales.

A continuación se señalan las propiedades estéticas de las representaciones rupestres del área de Ventania. Si se concibe el sitio arqueológico (en este caso son cuevas o aleros rocosos) como escenario, se puede considerar la disposición de las pinturas como disposición de la obra, e indagar datos sobre el espectador al que está dirigido el mensaje (si este es público o privado, si las pinturas están ocultas o no). En el área relevada existen cientos de cuevas y aleros donde pudieron ejecutarse estas representaciones y, sin embargo, solo algunas fueron seleccionadas para servir de escenarios para estas pinturas, exclusivamente en el sector occidental del sistema serrano de Ventania, en las cuencas superiores de los ríos Sauce Chico y Sauce Grande, y de los arroyos Chasicó, 27 de Diciembre, Curamalal Grande y Napostá. Cabe destacar que tampoco usaron ningún basamento rocoso a cielo abierto para hacer representaciones al aire libre (o no se han conservado). En este sentido, estos lugares presentarían características valoradas o que han producido algún tipo de efecto sobre los antiguos habitantes de la sierra o grupos de cazadores recolectores que las ejecutaron, que los llevó a seleccionar estos lugares y no otros para dejar su marca en el soporte rocoso.

Entre otras características físicas de los sitios estudiados, algunas abordadas en Oliva (2000), podemos mencionar que estos se encuentran orientados principalmente en dos direcciones: entre el noreste y el noroeste, y entre el sur y sudeste, lo cual está relacionado con la formación, la estructura y las diferentes intensidades

Tabla 1. Marcas, atractores y operaciones combinatorias definidas por cada sitio con representaciones rupestres
Table 1. Details of marks, attractors and combining operations for each site with rock art representations

Sitios con arte rupestre	Semiótica		
	Marcas	Atractores	Operaciones combinatorias
Abra Agua Blanca 1	punto, línea recta, V	no icónico	repetición, combinación simple
Arroyo Concheleufú Cueva 1	línea recta, rectángulo	icónico y no icónico	repetición, combinación simple
Arroyo San Bernardo Cueva 1	línea recta	no icónico	repetición, combinación simple
Arroyo San Bernardo Cueva 2	línea recta	no icónico	repetición
Arroyo San Pablo Cueva 1	línea recta, quebrada	no icónico	repetición
Cerro Cortapiés Cueva 1	línea recta, elipse, punto	icónico y no icónico	repetición, concentricidad
Cueva Cerro Manitoba	línea quebrada u ortogonal, línea recta, V, zigzag, rombo, triángulo	no icónico	repetición, combinación simple, superposición
Cerro Tres Picos Alero 1	línea recta	no icónico	repetición
Cerro Tres Picos Cueva 2	línea recta, quebrada, V, zigzag	no icónico	repetición, combinación simple, superposición
Corpus Christi Alero	línea recta, zigzag, quebrada, triángulo	no icónico	repetición, combinación simple, superposición
Cueva del Toro	línea recta	no icónico	repetición
Cueva Florencio	línea recta, punto, línea quebrada	icónico y no icónico	repetición, combinación simple, superposición
Hogar Funke Cueva 1	línea recta	no icónico	repetición
La Montaña 3	línea recta, quebrada, punto	icónico y no icónico	repetición, combinación simple, superposición
La Sofía 1	línea recta, V, quebrada, línea curva	icónico y no icónico	repetición, combinación simple
La Sofía 2	línea recta	no icónico	repetición
La Sofía 3	línea recta	no icónico	ninguna
La Sofía 4	línea recta	no icónico	repetición
La Sofía 6	línea recta	no icónico	repetición
La Sofía 7 o Valle Intrasserrano Cueva 3	línea recta, triángulo	no icónico	repetición, combinación simple, superposición, simetría bilateral
Parque Tornquist Cueva 1	triángulo, zigzag	icónico y no icónico	repetición, combinación simple
Parque Tornquist Cueva 2	líneas quebradas, zigzag, rombo, triángulo lleno, línea recta	no icónico	repetición, combinación simple, superposición
Parque Tornquist Cueva 3	línea recta	no icónico	repetición
Parque Tornquist Cueva 4	línea recta	no icónico	ninguna
Parque Tornquist Cueva 5	línea recta	no icónico	repetición
Santa Marta 1	línea recta, rectángulo	icónico y no icónico	repetición, combinación simple
Santa Marta 2	línea recta	no icónico	ninguna
Santa Marta 3	línea recta, zigzag, subrectangular	no icónico	repetición, superposición
Santa Marta 4	línea recta, punto, zigzag, triángulo lleno	no icónico	repetición, superposición, combinación simple
Santa Marta 5	línea recta	no icónico	repetición, combinación simple
Valle Intrasserrano Cueva 2	línea recta	no icónico	repetición
Valle Intrasserrano Cueva 1	rectángulo, elipse, punto, triángulo, línea recta, ortogonal	icónico	repetición, combinación simple, superposición, simetría bilateral, concentricidad

de plegamiento que originaron las cuevas en el sistema serrano. Además, la mayoría de las cuevas estudiadas se localizan en alturas similares entre los 550 y 650 msnm, excepto diez que se ubican por debajo de los 550 msnm, y solo una por encima, a los 715 msnm. Por otra parte, seis de los sitios se encuentran entre 800 y 1000 m de distancia de una fuente fluvial; en tanto los 26 restantes están localizados entre los 50 y 150 m de los cursos de agua más próximos. Si se comparan estas distancias con las alturas de los sitios, se observa que las cuevas que se localizan a menores alturas son las que están a mayores distancias de los cursos de agua; en cambio, las ubicadas a mayores alturas están muy próximas a cursos de agua.

En el área de Ventania, los motivos rupestres fueron realizados con pintura, en una gama cromática restringida, que incluye distintas tonalidades rojizas y unas pocas pinturas en coloraciones naranja y amarillo-ocre, en paredes y techos de cuevas y aleros. En la mayoría de las cuevas se encuentran motivos en rojo desvaído; en once de las cuevas se observan algunos motivos en rojo oscuro; en dos cuevas se observan motivos en rojo violáceo; en una cueva aparece también un motivo en ocre amarillo; y en otro sitio se ve una representación en color anaranjado. Cabe destacar, como característica técnica, el amplio uso de las concavidades naturales del sustrato rocoso para aplicar pintura.

Respecto de la visibilidad, la mayoría de las representaciones no están ocultas (70%), por lo cual, son de fácil reconocimiento. Solo en dos de las cuevas aparecen motivos semiocultos (8%) y en una aparecen algunos ocultos (4%), mientras que en dos sitios se observan motivos no ocultos y semiocultos (8%), y en otros dos sitios motivos ocultos y semiocultos (8%).

La percepción de estas representaciones se realiza principalmente a través del sentido de la vista. A partir

de las condiciones de acceso al sitio (cueva o alero), de la visibilización (campo visual que se abarca desde el sitio) y de la visibilidad (capacidad de ser observado desde otros lugares), además de la visibilidad de la representación rupestre dentro del sitio, es posible mencionar dos tipos de destinatarios:

1. para todos: el sitio es visible y accesible, al igual que las representaciones rupestres ejecutadas en el sitio. No hay restricción en su acceso a la experiencia. El mensaje que se transmite es público. Dos ejemplos son los sitios Arroyo Concheleufú Chico Cueva 1 y Cueva Florencio. Se supone que estas pinturas fueron realizadas para ser observadas, y en ese caso, las poblaciones volverían al mismo lugar para reeditar, para volver a vivir la experiencia que generaba su contemplación.
2. para unos pocos: existe algún tipo de dificultad para alcanzar la experiencia que involucran las pinturas.
 - a) En este caso, el acceso al sitio es complicado, pero una vez en el sitio, las pinturas son fácilmente observables. El mensaje que se transmite a través de las representaciones es de contenido semipúblico o semiprivado. En este sentido, se puede nombrar como referencia el sitio Parque Tornquist Cueva 2 (fig. 2). Hay que considerar también que algunas veces existe más de un camino para llegar al sitio, por ejemplo, en este caso, se puede subir por el cañadón, que es una vía de acceso difícil, pero más fácil de visualizar el sitio, o se puede descender desde la cumbre, pero desde esa posición es extremadamente difícil visualizarlo.
 - b) Esta categoría abarca aquellos sitios que pueden ser accesibles o no, pero las representaciones están ubicadas en lugares ocultos, por lo tanto solo aquellos que poseen el conocimiento previo de su presencia pueden observarlas. El mensaje que se transmite a



Figura 2. Vista del sitio y pinturas abstractas geométricas en Cueva Parque Tornquist 2.

Figure 2. View of the site and abstract geometric paintings of Cueva Parque Tornquist 2.

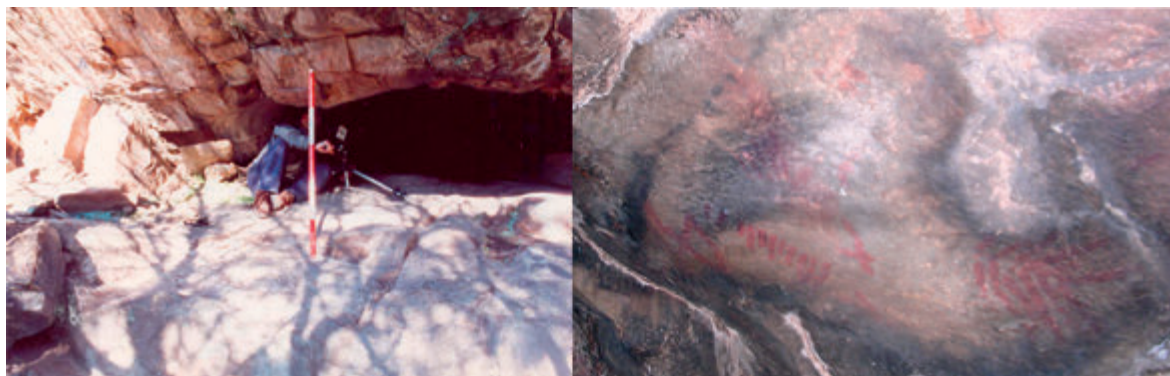


Figura 3. Vista del sitio y pinturas abstractas geométricas que se observan en el techo de Cueva Cerro Manitoba.
 Figure 3. View of the site and abstract geometric paintings observed on the ceiling of Cueva Cerro Manitoba.

través de la pintura es privado. Cumpliendo con las características mencionadas, se puede citar el sitio Cueva Cerro Manitoba (fig. 3).

El arte rupestre como evidencia cultural es el resultado de la experiencia estética tanto del ejecutante en el pasado como del observador en el presente, como productor de efectos emotivos y agente de transformación estética de la realidad. La estética es una reflexión que se hace sobre objetos y que produce un juicio estético (ideas producidas a partir de la percepción sensorial). El observador percibe objetos que atraen su atención, y forma juicios de valor de lo que ve.

Por último, los datos disponibles indican para el arte rupestre de Ventania un rango cronológico aproximado desde 1500 años AP basado en un fechado sobre restos faunísticos asociados estratigráficamente a un fragmento con pintura hasta momentos del contacto hispano-indígena, por la presencia de un motivo de embarcación en el sitio Cueva Florencio (Oliva 2000).¹

ESTUDIO SEMIÓTICO

Las representaciones rupestres de Ventania son consideradas como un sistema estructurado de comunicación gráfica, que habría actuado en el procesamiento de información, para transmitir o almacenar conocimiento. Como en un sistema semiótico cada imagen es un signo con un significado simbólico, y estos signos se combinan en patrones reconocibles utilizando reglas, se buscó identificar la recurrencia de los signos y sus patrones de asociación para obtener una idea de cómo trabaja el sistema. Las cualidades estéticas anteriormente abordadas se refieren al conjunto de formas, estimulaciones sensoriales y relaciones espaciales que permiten que estas pinturas sean apropiadas en su contexto cultural,

y configuran el criterio estético particular y específico de una determinada sociedad, sobre el cual se basa el sistema semiótico que se materializa en las pinturas.

Para realizar este análisis se aplica una metodología (Magariños 1996, 2003 y 2004) que se encuadra dentro de la semiótica general, que es aquella que desarrolla los conceptos de Peirce (1965) y de Saussure (1972). En el marco de la semiótica visual (específicamente Magariños 1999), se identificaron en las representaciones rupestres abstracto-geométricas analizadas, las marcas (unidades mínimas) y los atractores (combinación de estas unidades) presentes. Este análisis permite al investigador actual realizar una aproximación a la estructura cognitiva del grupo que realizó estas imágenes en el pasado, a las reglas de combinación que rigieron su elaboración, a partir de los elementos básicos de diseño. El arte rupestre como combinación semiótica obliga al observador a la búsqueda de los códigos de reconocimiento para describir y descodificar su contenido. La operación de reconocimiento se articula en el sistema cultural de quien lo percibe, ya que una imagen puede ser entendida desde la perspectiva del observador.

Marcas

Se entiende por “marca” la mayor porción de imagen cuya percepción todavía no actualiza un atractor existencial, en cuanto es una parte que no posee significación por sí sola, pero que la adquirirá al integrarse sintácticamente con otra u otras (Magariños 2008: 228).

En las representaciones rupestres de Ventania se han registrado un total de ocho marcas, las cuales fueron categorizadas como: línea recta, línea quebrada (u ortogonal), línea en V o zigzag, triángulo, rombo, rectángulo (forma subrectangular), punto y elipse (forma subcircular).

Atractores

Se entiende por “atractor” de una imagen material visual a un conjunto de formas que, en un momento dado, se organiza, con cierta constancia, en una imagen mental almacenada en la memoria visual, la cual se actualiza o no por su correspondencia o falta de correspondencia con la configuración que el perceptor efectúa a partir de determinada imagen material visual propuesta (Magariños 2008: 226).

Dentro del *corpus* de arte rupestre de Sierra de la Ventana fueron identificados algunos atractores icónicos compuestos por la combinación de marcas de carácter geométrico (círculos, rectángulos, líneas rectas, entre otros). Estos atractores fueron clasificados en antropomorfos, estos a su vez se dividen en esquemáticos y mascariformes; biomorfos, manos positivas, y una embarcación. Excepto en un sitio (Gruta de los Espíritus) donde solo se hallan representados mascariformes, el resto de los atractores icónicos aparecen en sitios que presentan también atractores no icónicos (fig. 4). Estos atractores icónicos no se incluyen en el análisis presentado en este trabajo, motivo por el cual no se desarrollarán otros aportes en este sentido.

El 80% de los sitios con arte rupestre relevados presenta atractores exclusivamente no icónicos (ejemplo Cueva 2 Parque Tornquist). El 16% de los sitios presenta ambos tipos de atractores (ejemplo Cueva 1 Arroyo Cochenleufú Chico). Los atractores no icónicos identificados en las pinturas de Ventania se clasificaron como: líneas aisladas, líneas paralelas, líneas en V, líneas entrecruzadas, líneas curvas, líneas en zigzag, líneas ortogonales, guardas en V, guardas de triángulos en posición normal e invertida, triángulos unidos, guardas de triángulos llenos, guarda en rombos, escalonados, elipse, puntiformes, cruciformes, circunferencias y alineamiento de puntos.

Operaciones combinatorias

La segmentación de los atractores permitió detectar cinco operaciones combinatorias empleadas en la configuración de las representaciones rupestres de Ventania: combinación simple, repetición, superposición, concentricidad y simetría bilateral. Asimismo, debe señalarse que existen casos en los cuales no se ha utilizado ninguna operación combinatoria, el ejemplo más claro lo constituye la línea recta aislada. Por otra parte, cabe destacar que la mayoría de los atractores identificados

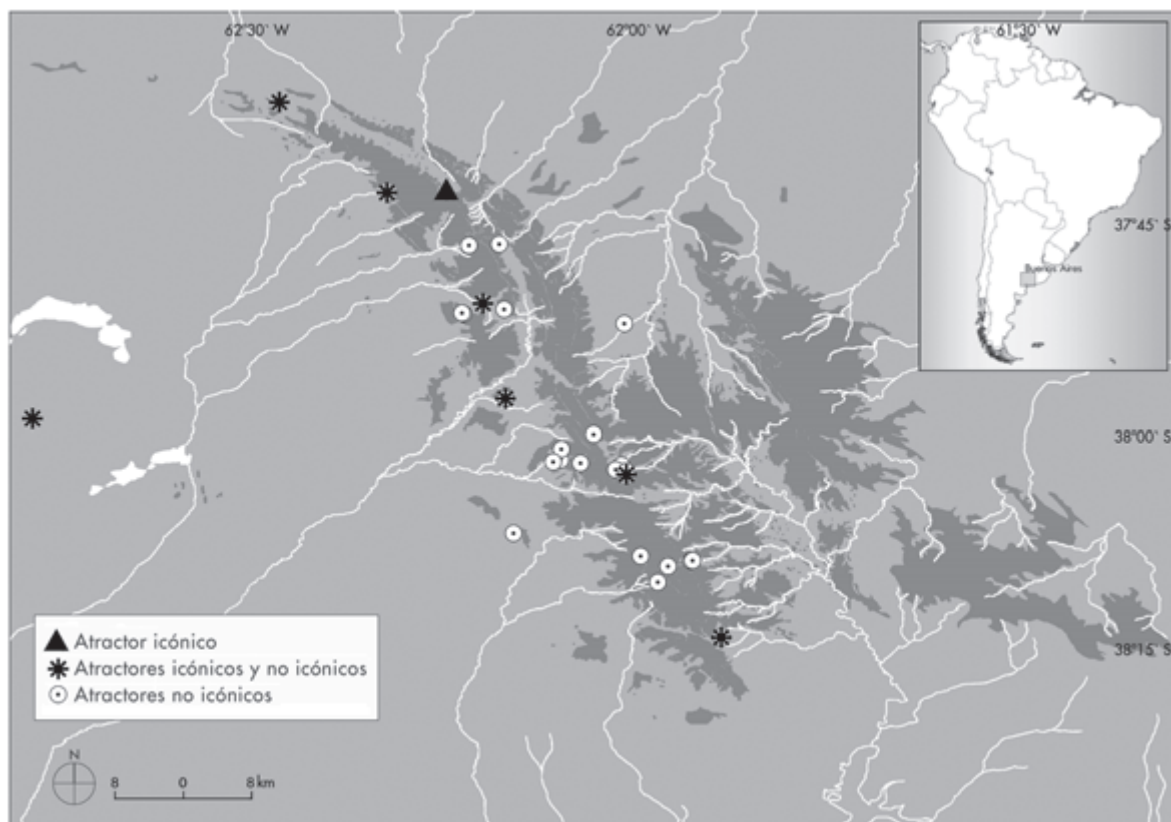


Figura 4. Distribución de los atractores correspondientes a los sitios con arte rupestre de Ventania.
Figure 4. Distribution of attractors corresponding to the rock art sites of Ventania.

se encuentran aislados en la composición del panel de arte. De las operaciones combinatorias mencionadas, la repetición es la más utilizada, ya que aparece en veintinueve de los sitios, generalmente para originar el atractor de líneas paralelas.

La información precedente, obtenida mediante el análisis semiótico, se encuentra sintetizada en la Tabla 1.

Aunque a primera vista pueda parecer que las categorías aplicadas (marca, atractor, operación combinatoria) inducen a error porque no son mutuamente excluyentes entre sí, debe aclararse que la marca es siempre singular (i. e. triángulos enfrentados, guarda de triángulos), excepto en el caso de la línea recta aislada, que no indica ninguna operación combinatoria y su determinación es contextual. El plural utilizado en los atractores definidos no es casual, dado que la repetición es la operación combinatoria empleada en la mayoría de los sitios, como fue mencionado precedentemente.

REPRESENTACIONES VISUALES DE ELEMENTOS PORTÁTILES DE VENTANIA

En sitios arqueológicos del área de Ventania se han hallado diferentes elementos portátiles que presentan algún tipo de diseño en su superficie, correspondientes al Holoceno Tardío (Oliva 2006), coincidiendo con lo expresado previamente para las cuevas y aleros con pinturas rupestres. Se ha recuperado cerámica decorada en los sitios Laguna Gascón 1, Los Chilenos 1 y 2, y La Montaña 1; y placas grabadas en Los Chilenos 2, y La Montaña 1 (Barrientos et al. 1997; Oliva 2006). Asimismo, se han estudiado fragmentos cerámicos con decoración pertenecientes a los museos de Chasicó, Saavedra y Puan, además de hematitas y placas grabadas de los sitios Ybarra y La Escondida depositadas en el Museo de Chasicó.

Respecto de la decoración cerámica, la alfarería temprana de la provincia de Buenos Aires presenta motivos decorativos incisos, los diseños son geométricos (Caggiano et al. 2001). En el centro oeste y sur bonaerense los motivos decorativos pueden ser semicírculos combinados con líneas incisas paralelas e incisos por arrastre; otros diseños geométricos de la incisión son líneas rectas, curvas, puntos; triángulos, cuadrados y rectángulos rellenos de líneas punteadas en su interior; los motivos combinan zigzag con línea continua, líneas verticales y horizontales. Pueden estar asociados con pintura roja (Caggiano et al. 2001). Los restos de alfarería de los sitios del sistema serrano de Ventania y su llanura adyacente presentan decoración incisa y restos de pintura roja. La decoración presenta motivos geométricos simples y complejos (Catella 2004). Los sitios del

área de estudio donde se ha hallado material cerámico pueden ser asignados al período final del precontacto, o bien a comienzos del período hispano-indígena, excepto Laguna Gascón, cuyo contexto arqueológico puede atribuirse plenamente al período de contacto hispano-indígena (Catella 2004; Oliva et al. 2007). El material cerámico del área de estudio proviene de las colecciones depositadas en los museos de Chasicó, Saavedra y Puan, y de los sitios Laguna Gascón 1, Los Chilenos 1 y 2 y La Montaña 1.

En cuanto a las placas grabadas, estas han sido recuperadas tanto en superficie –como es el caso de aquella perteneciente al sitio Ybarra en proximidades del río Sauce Chico, depositada en el Museo de Chasicó– como en estratigrafía, por medio de excavaciones sistemáticas, en los sitios Los Chilenos 2, en inmediaciones de la laguna homónima, y La Montaña 1, ambos con una ocupación inmediatamente anterior a la conquista hispánica (Barrientos et al. 1997; Oliva 2000). Cabe destacar que en todos los casos las placas presentan motivos incisos compuestos por atractores no icónicos, geométricos rectilíneos (Oliva & Algrain 2004).

Otro registro comparable consiste en dos huevos de ñandú hallados en la Laguna del Monte de la localidad de Guaminí, que presentan a lo largo de sus ejes centrales una guarda de líneas paralelas de 2 cm de ancho (Oliva 2006). Los motivos de líneas paralelas se observan en la mayoría de los sitios en cuevas y aleros del sistema serrano de Ventania. Además, puede mencionarse la descripción realizada por Vignati (1937, 1938) de un cráneo pintado con motivos geométricos en varios colores, de un sitio en la península de San Blas, y se relaciona con otros hallazgos de entierros secundarios efectuados en la región pampeana que presentan huesos con evidencias de pintura roja, entre los que se encuentran los pertenecientes al sitio Laguna Los Chilenos 1 (Barrientos et al. 1997).

Respecto de la evidencia etnográfica disponible, pueden mencionarse los quillangos (cueros utilizados en momentos de contacto hispano-indígena por los grupos indígenas de La Pampa y la Patagonia), ya que Oliva y colaboradores (Oliva & Algrain 2004) han observado semejanzas entre los motivos abstractos de cueros de guanaco, vaca, caballo y zorro depositados en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, y algunas de las pinturas documentadas en cuevas y aleros del sistema serrano de Ventania.

Los resultados obtenidos se sintetizan en una tabla comparativa entre los diversos soportes de las representaciones visuales respecto de los atractores no icónicos, indicando, además, su presencia o ausencia en los diferentes soportes (Tabla 2).

Tabla 2. Cuadro con la presencia de atractores no icónicos en distintos tipos de soporte arqueológico en el área del sistema serrano de Ventania y su llanura adyacente.
Table 2. Presence of non-iconic attractors on different types of archeological supports in the serrano system area of Ventania and its adjacent plains.

Atractores no icónicos	Arte rupestre	Placas grabadas	Cerámica	Otros elementos simbólicos	Elementos etnográficos
Líneas aisladas	X				
Líneas paralelas	X	X	X	X	X
Líneas en V	X			X	X
Líneas entrecruzadas	X	X	X		
Líneas curvas	X			X	
Líneas en zigzag	X	X		X	X
Líneas ortogonales	X				X
Guardas en V	X	X		X	X
Guardas de triángulos en posición normal e invertida	X	X	X		X
Triángulos unidos	X	X			X
Guardas de triángulos llenos	X				X
Guarda en rombos	X	X	X		X
Escalonados	X		X		
Elipse	X				
Puntiformes	X				
Cruciformes	X				X
Circunferencias	X				
Alineamiento de puntos	X				
Indeterminado	X			X	

Es destacable la aparición de determinados atractores (líneas paralelas, guarda de rombos, guarda de triángulos, líneas en zigzag, guardas en V, entre otros) recurrentemente en los distintos tipos de soportes (arte rupestre, cerámica, placas grabadas, otros), lo que estaría vinculando las manifestaciones visuales indígenas tardías y un código común que subyace en la visión de mundo de sus hacedores. La ejecución de motivos abstractos rectilíneos, líneas paralelas, zigzags, rectas cruzadas en ángulos agudos, entre otros, se encuentra presente en distintos soportes (paredes rocosas, placas, cerámica, cueros, entre otros). Esta variabilidad de soportes con representaciones similares (fig. 5) marca una codificación compartida en la representación de las sociedades indígenas en momentos asociados al Período Tardío (Oliva 2006), pero que podría tener antecedentes más antiguos en áreas vecinas, lo que indicaría un caso de perduración de símbolos cuya significación se habría

modificado al cambiar de contexto, es decir, se trataría de objetos resignificados.

Asimismo, se pudo observar que el arte rupestre del sistema de Ventania se vincula directamente con representaciones localizadas en otros puntos de la región pampeana, como en las sierras de Tandilia y Lihue Calel (Tabla 3). Se registró una estética abstracta geométrica compartida presente en los sitios ubicados en la subregión Pampa Seca (Schatzky 1954; Zetti & Casamiquela 1967; Gradín 1975; Schobinger & Gradín 1985; Aguerre 2000; Curtóni 2007); en la subregión Pampa Húmeda (Ceresole & Slavski 1985; Arana & Mazzanti 1987; Mazzanti 1991; Mazzanti & Valverde 1997, 2003; Madrid et al. 2000) y en el sur del Área Ecotonal Húmedo-Seca Pampeana. Este fenómeno estaría relacionado con la tendencia abstracta geométrica compleja postulada inicialmente por Gradín (1997-1998) y que está siendo reformulada por Podestá y colaboradores (2011). Esta similitud sin dudas


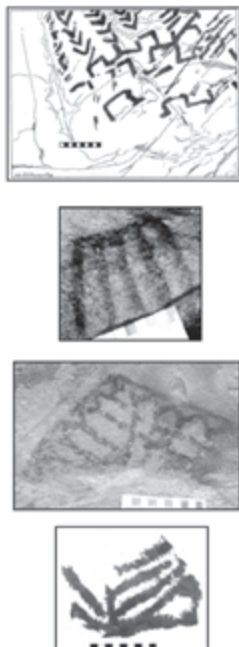



Marcas	Atractores no icónicos arte rupestre	Atractores no icónicos placas grabadas	Atractores no icónicos cerámica	Atractores no icónicos otros
				

Figura 5. Cuadro comparativo con las marcas utilizadas para la configuración de atractores no icónicos en diferentes soportes presentes en el registro arqueológico.

Figure 5. Comparison of marks used for the configuration of non-iconic attractors on different supports present in the archeological record.

está indicando determinadas recurrencias de motivos que deben entenderse dentro de procesos sociales de escala macrorregional.

CONSIDERACIONES FINALES

Las expresiones plásticas son un producto de un contexto cultural e históricamente dado, y se encuentran sujetas a códigos estéticos, preferencias sociales y valoraciones propias de una sociedad.

Cierta estandarización presente en las representaciones abstractas geométricas del área, principalmente en el arte rupestre, pero también en otros soportes, como placas grabadas y cerámica, implicaría la presencia de un código estético subyacente a la creación y reproducción de estos diseños. Esta repetición de determinados diseños habría permitido la codificación de mensajes o significados según el código simbólico mencionado, asegurando la transmisión efectiva del mensaje. En síntesis, se observó una marcada preferencia por la utilización de signos no icónicos dentro del vocabulario gráfico

correspondiente a los grupos cazadores recolectores que habitaron el área de Ventania.

Dentro de este *corpus*, determinados atractores no icónicos, como las líneas paralelas, ortogonales y en zigzag, junto con los triángulos unidos por el vértice, los puntiformes y subcirculares, adquieren una relevancia particular por la cantidad y amplia dispersión por la región pampeana, en tanto las líneas aisladas, las guardas en V y los cruciformes habrían conformado una identidad local propia del área de Ventania. Esta identidad local también estaría vinculada con la generación de categorías diferentes de mensajes según los destinatarios (público/privado), que servirían para configurar sitios portadores de mensajes públicos y otros lugares con restricción parcial o total en el proceso de transmisión del mensaje (privado), causando efectos distintos en el observador.

En este sentido, la dimensión estética de las pinturas constituye solo una de las líneas posibles para abordar su estudio, sin aislarlas de los otros aspectos de la cultura material para contextualizar estas representaciones en el marco de la sociedad que las produjo. La perspectiva estética está orientada a la materialidad de la obra, a la

Tabla 3. Cuadro con la presencia de atractores no icónicos en el arte rupestre de tres zonas ecológicas diferentes de la región pampeana: Pampa Seca (provincia de La Pampa), Área Ecotonal Húmedo Seca Pampeana (AEHSP: Ventania) y Pampa Húmeda (Tandilia), estas dos últimas en la provincia de Buenos Aires.

Table 3. Presence of non-iconic attractors in the rock art of three different ecological zones of the Pampean Region: Dry Pampa (La Pampa Province), Wet-Dry Pampa Ecotone (AEHSP: Ventania), and Wet Pampa (Tandilia), the latter two in Buenos Aires Province.

Atractores no icónicos	Pampa seca	AEHSP	Pampa húmeda
Líneas aisladas		X	
Líneas paralelas	X	X	X
Líneas en V		X	X
Líneas entrecruzadas		X	X
Líneas rectilíneas	X	X	X
Líneas curvas	X	X	X
Líneas en zigzag	X	X	X
Líneas ortogonales	X	X	X
Guardas en V		X	
Guardas de triángulos en posición normal e invertida		X	X
Triángulos unidos por el vértice (clepsidra)	X	X	X
Guardas de triángulos llenos		X	X
Guarda en rombos	X	X	
Elipse		X	X
Puntiformes	X	X	X
Cruciformes		X	
Circunferencias y subcirculares	X	X	X
Alineamiento de puntos	X	X	
Enmarcados		X	X
Reticulados		X	X
U acostada	X		
Escalonados, líneas quebradas	X		X
Indeterminado	X	X	X

forma de la representación visual; en cambio, el enfoque semiótico busca trascender la apariencia, con el fin de hallar el contenido, es decir, comprender el significado. Sin embargo, ambas concuerdan en un aspecto fundamental: la característica comunicacional de las representaciones, y es justamente a través de la comunicación de un mensaje que se buscó, desde la semiótica, construir el vocabulario de signos utilizados, y a través de la estética, indagar en los efectos de este mensaje.

Si bien se accede a este tipo de representaciones visuales desde una mirada condicionada culturalmente, ya que pertenece a una sociedad cuya visión de mundo y sistema de representación está desvinculada de esas pinturas, se considera posible entender el arte rupestre

como evidencia arqueológica que puede aportar conocimiento acerca de los cambios culturales y sociales durante el Holoceno, constituyendo un agente activo en los procesos mencionados. Las representaciones rupestres implican la existencia de un código que permite la comunicación, pero también un espacio significativo en el cual adquieren sentido las dinámicas socioculturales. Por lo tanto, resulta sumamente relevante el aporte que puede proporcionar la utilización de un enfoque semiótico en el análisis de las pinturas, por estar orientado a explicar la producción del significado de los fenómenos sociales, lo cual contribuiría a la generación de datos dentro de la dimensión interpretativa, que resulta la más complicada de desarrollar para los arqueólogos.

NOTAS

¹ Se fecharon restos óseos apendiculares de *Lama guanicoe*, hallados en contexto estratigráfico en la cueva La Sofía 4, asociado a elementos líticos y a un fragmento de roca cuarcítica de iguales características físicas que las paredes y techo de la cueva. Este fragmento evidenciaba en uno de sus lados pintura roja desvaída, similar a las pinturas rupestres presentes en la cueva, consistentes en una concentración de motivos de líneas paralelas y motivos aislados en color rojo desvaído en la pared del sector suroeste. La datación dio por resultado 1595 ± 70 años AP (Oliva 2000).

REFERENCIAS

- AGUERRE, A. M., 2000. Las pinturas rupestres de Chos Malal. Meseta basáltica del oeste de la provincia de La Pampa. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menbires y piedras de colores en Argentina*, M. M. Podesta & M. de Hoyos, Eds., pp. 135-142. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- ARANA, M. & D. MAZZANTI, 1987. Manifestaciones de arte rupestre en el Pdo. De General Pueyrredón. Historia Regional Bonaerense. En *Actas de las I, II y III Jornadas de Historia Regional Bonaerense*, Tomo 2, pp. 147-149. Tandil: UNCPBA.
- BARRIENTOS, G.; M. LEIPUS & F. OLIVA, 1997. Investigaciones arqueológicas en la laguna Los Chilenos (provincia de Buenos Aires). En *Arqueología Pampeana en la década de los '90*, M. Berón & G. Politis, Eds., pp. 115-125. San Rafael, Mendoza: Museo Municipal de Historia Natural de San Rafael e INCUAPA.
- CAGGIANO, M. A.; V. H. GARAY & C. MOREYRA, 2001. *Iconografía bonaerense. Alfarería Prehispánica*. La Plata: Ed. Hombre Barro Fuego.
- CATELLA, L., 2004. Análisis tecnológico del material cerámico del sistema serrano de Ventania y llanura adyacente (provincia de Buenos Aires). En *Miradas. Trabajos de las V Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Antropológicas*, M. Carballido, C. Pissarello & A. Re, Eds., pp. 170-183. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. CD-Rom.
- CERESOLE, G. & J. SLAVSKY, 1985. Informe preliminar sobre la localidad Lobería 1 (provincia de Buenos Aires). En *Resúmenes de los Trabajos a Presentarse (Comunicaciones y Ponencias) en VIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, p. 4. Concordia.
- CONSENS, M. & F. OLIVA, 1999. Estado de las investigaciones en sitios con representaciones rupestres en la región pampeana, República Argentina. En *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, C. Diez Marín, Ed., pp. 218-228. La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP.
- CURTONI, R., 2007. El paisaje y las expresiones rupestres de los cazadores recolectores pampeanos de Argentina. *International Journal of South American Archaeology* 1: 40-48.
- DETTWILER, A., 1986. Análisis del arte rupestre, entre la miopía funcionalista y el imperialismo de la semiótica. *Chungara* 16-17: 451-458.
- ECO, U., 1995 [1976]. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GRADÍN, C. J., 1975. *Contribución a la arqueología de La Pampa (Arte rupestre)*. Santa Rosa, Dirección Provincial de Cultura: Manzini Hnos.
- 1997-1998. El arte rupestre del sur mendocino entre los siglos VIII y XV de la era. ¿Un área de conflicto o de convivencia? *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXII-XXIII*: 7-23.
- HEYD, T., 2001. El arte rupestre y la apreciación estética de paisajes naturales. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXVI*: 397-402.
- 2005. Aesthetics and Rock Art: an introduction. In *Aesthetics and Rock Art*, T. Heyd & J. Clegg, Eds., pp. 1-19. Aldershot: Ashgate.
- MADRID, P. & F. OLIVA, 1994. Análisis preliminar de las representaciones rupestres presentes en cuatro sitios del sistema de Ventania, provincia de Buenos Aires. *Revista del Museo de La Plata*: 199-223.
- MADRID, P.; G. POLITIS & D. POIRÉ, 2000. Pinturas rupestres y estructuras de piedras en las sierras de Curicó (extremo noroccidental de Tandilia, región pampeana). *Intersecciones en Antropología* 1: 35-53.
- MAGARIÑOS, J., 1996. *Fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. Buenos Aires: Ed. Edicial.
- 1999. Operaciones semióticas en el análisis de historietas. En *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco*, O. Quezada Macchiavello, Ed., pp. 433-446. Perú: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica.
- 2003. *Hacia una semiótica indicial*. La Coruña: Ediciós Do Castro.
- 2004. Los 4 signos. Diseño de las operaciones fundamentales en metodología semiótica. *Razón y palabra* 38. [Online] <<http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n38/jmagarin.html>> [Citado 25-09-2007].
- 2008. *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Córdoba: Ed. Comunicarte.
- MAZZANTI, D., 1991. Haras Los Robles: un sitio con pictografías en el borde oriental de las Sierras de Tandilia. *Boletín del Centro* 3: 180-200, La Plata.
- MAZZANTI, D. & F. VALVERDE, 1997. Nuevos sitios arqueológicos con representaciones rupestres en las sierras de Tandilia Oriental (provincia de Buenos Aires). En *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, C. Diez Marín, Ed., pp. 390. La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo UNLP.
- 2003. Representaciones rupestres de cazadores-recolectores en las sierras de Tandilia oriental: una aproximación a la arqueología del paisaje. En *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, tomo III, pp. 311-316, Córdoba.
- MORPHY, H., 1993. For the Motion (1). En *Key Debates in Anthropology*, T. Ingold, Ed., pp. 255-260. Londres: Routledge.
- 1994. The Anthropology of Art. En *Companion Encyclopedia to Anthropology*, T. Ingold, Ed., pp. 648-685. Londres: Routledge.
- OLIVA, F., 2000. Análisis de las localizaciones de los sitios con representaciones rupestres en el sistema serrano de Ventania, provincia de Buenos Aires. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menbires y piedras de colores en Argentina*, M. M. Podesta & M. de Hoyos, Eds., pp. 143-158. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- 2006. Uso y contextos de producción de elementos "simbólicos" del sur y oeste de la provincia de Buenos Aires, República Argentina (área Ecotonal Húmedo-Seco Pampeana). *Revista de la Escuela de Antropología XII*: 101-115. Rosario: Escuela de Antropología de la Universidad Nacional de Rosario.
- OLIVA, F. & M. ALGRAIN, 2004. Una aproximación cognitiva al estudio de las representaciones rupestres del Casuhati (sistema serrano de Ventania y llanura adyacente, provincia de Buenos Aires). En *La región pampeana. Su pasado arqueológico*, C. Gradín & F. Oliva, Eds., pp. 49-60. Rosario: Editorial Laborde.
- 2005. Representaciones simbólicas de las sociedades indígenas en el Área Ecotonal Húmedo-Seca Pampeana (AEHSP) ¿Arte shamánico? *Revista de la Escuela de Antropología X*: 155-168. Rosario: Escuela de Antropología, Universidad Nacional de Rosario.
- OLIVA, F.; M. ALGRAIN & M. C. PANIZZA, 2010. Diferentes enfoques en la investigación del arte rupestre del sistema serrano de Ventania. *Comechingonia* 13: 89-107. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- OLIVA, F.; G. L'HEUREUX, H. DE ANGELIS, V. PARMIGIANI & F. REYES, 2007. Poblaciones indígenas de momentos postcontacto en el borde occidental de la pampa húmeda: Gascón 1, un sitio de entierros humanos. En *Arqueología argentina en los inicios de un nuevo siglo*, F. Oliva, N. de Grandis & J. Rodríguez, Eds., pp. 265-274. Rosario: Laborde Libros Editor.

- PEIRCE, C. S., 1965. *Collected Papers*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- PÉREZ AMAT, M.; D. SCHEINES & M. BAYÓN, 1985. Noticia preliminar sobre hallazgos de pinturas rupestres en el establecimiento Santa Marta (Partido de Saavedra). *Sapiens* 5: 86-90. Chivilcoy.
- PODESTÁ, M. M; F. OLIVA & A. FLORINES, 2011. Indicadores estilísticos de interacción a través del arte rupestre de Pampa-Patagonia y Cuenca del Plata (Argentina-Uruguay). En *Actas I Congreso Internacional de Arqueología de la Cuenca del Plata, IV Encuentro de Discusión Arqueológica del Nordeste Argentino y las II Jornadas de Actualización en Arqueología Tupiguaraní*, pp. 175-176. Buenos Aires.
- SAUSSURE, F. DE, 1972 [1915]. *Cours de Linguistique Générale*. París: Payot.
- SCHATZKY, I., 1954. Las pictografías de Lihuel-Calel. *Revista Geográfica Americana*: 85-89.
- SCHILLER, W., 1930. Investigaciones geológicas en las montañas del sudoeste de la Provincia de Buenos Aires. En *Anales del Museo de La Plata* IV: 11-96. La Plata.
- SCHOBINGER, J. & C. GRADÍN, 1985. *Arte Rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Madrid: Encuentro Ediciones.
- SUERO, T., 1972. Compilación geológica de las Sierras Australes de la Provincia de Buenos Aires. División Geología – LEMIT. Provincia de Buenos Aires. *Anales* 3: 135-147. La Plata.
- TRONCOSO, A., 2005. Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile Central. *Chungara* 37 (1): 21-35.
- VIGNATI, M. A., 1937. Origen étnico de los cráneos pintados de San Blas. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 1: 52-57.
- 1938. Cráneos pintados del cementerio indígena de San Blas. *Revista del Museo de La Plata* 1: 35-52.
- ZETTI, J. & R. CASAMIQUELA, 1967. Noticia sobre una breve expedición arqueológica a la zona de Lihue Calel (provincia de La Pampa) y observaciones complementarias. *Cuadernos del Sur*: 3-40. Bahía Blanca: Instituto de Humanidades de la Universidad del Sur.



PODER Y PRESTIGIO EN LOS ANDES CENTRO-SUR. UNA VISIÓN A TRAVÉS DE LAS PINTURAS DE ESCUTIFORMES EN GUACHIPAS (NOROESTE ARGENTINO)

*POWER AND PRESTIGE IN THE SOUTH-CENTRAL ANDES.
AN APPROACH BASED ON THE SHIELD-SHAPE PAINTINGS
OF GUACHIPAS (NORTHWESTERN ARGENTINA)*

M. MERCEDES PODESTÁ*, DIANA S.
ROLANDI**, MIRTA SANTONI***,
ANAHÍ RE****, MARÍA PÍA FALCHI*****,
MARCELO A. TORRES***** &
GUADALUPE ROMERO*****

Este trabajo presenta un análisis del motivo escutiforme en los sitios emplazados en dos sectores de la microrregión Guachipas, Salta (Noroeste Argentino). Se revisa la dispersión de este motivo en contextos arqueológicos del Noroeste argentino y Norte de Chile y su asignación cronológica a los momentos del Tardío (Desarrollos Regionales e Inka), y se discuten las distintas posturas respecto de la interpretación de estas representaciones. Se evalúa la posibilidad de asumir estas representaciones como símbolos de poder y prestigio que recaen en individuos que representan la nueva jerarquía social durante el Tardío en los Andes centro-sur.

Palabras clave: arte rupestre, escutiforme, estética, Tardío, Noroeste Argentino, Norte de Chile.

This article presents a detailed analysis of the shield-shape motif in two areas in the Guachipas region, Salta (north western Argentina). The dispersion of this representation in archeological contexts from Northwestern Argentina and North Chile, and its chronological order to the Tardío (Desarrollos Regionales and Inka periods) is debated. The possibility of considering these motifs as symbols of power and prestige of individuals that represent the new hierarchy during those periods in the center-south Andes, is evaluated.

Key words: rock art, shield-shape motif, aesthetic, Late period, Northwestern Argentina, North of Chile.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se abordará el análisis de una representación particular, el escutiforme, que se distingue ampliamente dentro del extenso repertorio rupestre del área seleccionada para este estudio: la microrregión Guachipas, provincia de Salta, Noroeste Argentino (NOA). La singularidad de este motivo reside no solo en sus características estéticas, a las que nos vamos a referir con cierto detalle, sino también en la amplia variabilidad y densidad que registra en dicha región.

Se define el escutiforme como una representación cuya forma general se asemeja a una doble hacha con una acentuada angostura en la parte media y una expansión en la parte superior e inferior del cuerpo, o bien con largas prolongaciones en la parte superior de la figura. Como señala Aschero (2000), es la entalladura lo que distingue nitidamente al escutiforme del uncu, otra representación característica del arte rupestre andino que representa la típica vestimenta indígena y que se asocia frecuentemente con los escutiformes. Esta forma básica de escutiforme presenta una amplia gama de variaciones que se irá describiendo a lo largo de este trabajo en lo concerniente a las representaciones de este tipo halladas en Guachipas, entre las que se incluyen

* M. Mercedes Podestá, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), Buenos Aires, email: mercedespodesta@yahoo.com

** Diana Rolandi, INAPL, Buenos Aires, email: rolandidiana@gmail.com

*** Mirta Santoni, Museo de Antropología de Salta-Argentina, Salta, email: mesantoni@fibertel.com.ar

**** Anahí Re, INAPL, CONICET-UBA, Buenos Aires, email: anahire1@gmail.com

***** M. Pía Falchi, INAPL, Buenos Aires, email: mpiafalchi@gmail.com

***** Marcelo Torres, INAPL, Buenos Aires, email: marcel_art@yahoo.com.ar

***** Guadalupe Romero, INAPL, Buenos Aires, email: guada.romero.arq@gmail.com

algunas formas sin la escotadura medial, o bien con una angostura apenas esbozada.

Adherimos a la interpretación de varios colegas que nos precedieron en esta temática, que considera el escutiforme como un tipo de representación humana con rasgos corporales identificatorios o sin ellos. Los escutiformes ya aparecen en la literatura arqueológica temprana del NOA con diferentes nombres, siendo el de *escudo* el primeramente usado (Ambrosetti 1895, 1904; Quiroga 1931). Luego esta nominación fue variando en busca de una connotación más antropomorfa, es así que la bibliografía más reciente, que da cuenta de la permanencia del tema en la arqueología del Tardío en la circumpuna,¹ incorpora los nombres de: *personaje-escudo* (Aschero 1979), *hombres-escudo* (Santoni & Xamena 1995), *antropomorfo escutiforme* (Ruiz & Chorolque 2007) y hombres hacha (Montt 2005; Montt & Pimentel 2009).

Las representaciones de escutiformes son propias del arte rupestre del Período Agroalfarero Tardío o de Desarrollos Regionales (Argentina) o Intermedio Tardío (Chile) y han sido documentadas mayoritariamente en aleros y abrigos y, en menor medida, en bloques y superficies rocosas al aire libre; además, existe un caso excepcional hallado en contexto de *chullpas* (Ruiz & Chorolque 2007). No se registran ejemplos anteriores a este período que se inicia alrededor de los 900 años DC. De acuerdo con diversos autores, esta representación se extiende hasta la expansión incaica en el NOA y Norte de Chile perdurando, de esta manera, hasta los 1530 años DC (Montt 2005; Montt & Pimentel 2009; Troncoso 2011). No se descarta que la relevancia simbólica de los escutiformes continuara hasta los momentos de contacto hispano-indígena, tal como se expresa en la microrregión Guachipas.

Las sociedades de los Períodos de Desarrollos Regionales e Inka, productoras de estas imágenes, se caracterizaron por un fuerte crecimiento demográfico y la aparición de sistemas políticos con identidad propia y control sobre diferentes territorios. La producción agrícola y ganadera se encontraba en su apogeo y los enfrentamientos debido al control de los recursos provocaron alianzas y rivalidades que tiñeron estos siglos de un tono bélico intenso (Tarragó 2000). En este contexto, en el valle de Yocavil o Santa María se desarrolló un estilo ampliamente reconocido por sus urnas funerarias que también se manifestó en Pampa Grande, situada al sur de nuestra microrregión de estudio. El Estilo santamariano no solo se expresó en las urnas, sino que se desplegó hacia otros soportes, entre los cuales se incluye el arte rupestre. En este sentido, asumimos que parte de las pinturas de Guachipas está directamente relacionada con la estilística santamariana.

A partir de la información aquí presentada cabe destacar que la microrregión Guachipas conforma la mayor concentración de escutiformes en los Andes centro-sur.² En este trabajo se incluye el análisis de casi 400 representaciones plasmadas en 26 aleros localizados en dos sectores de las serranías de Guachipas: Quebrada de Ablomé y Las Juntas. Se busca con ello contribuir en el análisis de esta representación aportando una novedosa información que permanece en su mayoría inédita, a pesar de los esfuerzos de algunos investigadores que nos precedieron (Santoni & Xamena 1995). A fin de caracterizar estos motivos, en este trabajo se evaluarán las características estéticas de los escutiformes de la región.

La estética refiere a la capacidad de los objetos, mediante ciertas cualidades formales, de generar una respuesta sensorial en las personas (Gosden 2001). Según estas características, pueden afectar a grupos humanos más pequeños o más grandes. De esta manera, no todos los objetos son igual de efectivos para generar una respuesta, ya que algunos atraen más atención y respeto. Debido a que los motivos rupestres implican principalmente el sentido de la vista, tienen el potencial de llegar a un grupo más numeroso de personas. Además, dado que su soporte es fijo, fueron ejecutados para ser apreciados en ese mismo lugar y se integran en su entorno natural (Heyd 2003). Debido a que el arte rupestre constituye uno de los componentes más visibles y perdurables del registro arqueológico y tiene el potencial de ser encontrado por numerosos individuos, se considera la posibilidad de que se hayan expresado cuestiones sociopolíticas a través del mismo.

No obstante, tal como queda evidenciado por la literatura arqueológica (Aschero 2000; Montt 2005; Podestá et al. 2005; Martel 2010, entre otras), se reconoce que no todas las imágenes rupestres tienen las mismas propiedades estéticas. Así, en función de sus características tanto formales como técnicas y a su emplazamiento, se entiende que pueden haber desempeñado distintos roles y haber sido ejecutadas, observadas o apreciadas por diferentes individuos o grupos.

En este artículo se presenta la información disponible sobre los escutiformes de la microrregión Guachipas y se evalúan sus características, a fin de ahondar en el papel cumplido por estas representaciones en las sociedades del Tardío del NOA. En primer lugar, se considera su frecuencia y distribución en el área de estudio. Estas variables permitirán evaluar el contexto de ejecución de estos motivos e inferir su potencial alcance. Asimismo, su ubicación en el soporte rocoso de los sitios arqueológicos es un indicador de su visibilidad y accesibilidad. Luego se discute su morfología, tanto en términos de contornos y diseños internos, como presencia/ausencia

de rasgos humanos y atuendos. También se presenta la información disponible sobre dimensiones de estos motivos y tonalidades de las pinturas empleadas. El estudio de estas variables en su conjunto permitirá evaluar la capacidad de estos motivos de impactar en los grupos humanos, así como arrojar luz sobre los costos en términos de tiempo, esfuerzo y materiales para sus productores. Por último, se consideran los temas en los que están incluidos estos motivos y las superposiciones en que están involucrados, a fin de profundizar en el contexto de ejecución y uso de estas representaciones.

Cabe destacar que la evaluación de las propiedades estéticas de objetos producidos por sociedades distanciadas en tiempo y espacio presenta dificultades, ya que no se conoce acabadamente su contexto cultural (Heyd 2003, 2012). Aquí se presenta solamente un acercamiento a esta temática a partir del análisis de determinadas variables que fueron seleccionadas en esta instancia y que permiten una primera aproximación al tema de estudio.

Retomando las ideas antes mencionadas en relación con el rol potencial de los escutiformes dentro del contexto social donde fueron creadas, sostenemos que estas imágenes estuvieron de alguna manera implicadas en las prácticas sociopolíticas del Tardío en el NOA y Norte de Chile. En estas prácticas fue de vital importancia contar con una imaginiería relacionada con atributos de estatus, prestigio y poder que, como iremos viendo a lo largo del trabajo, se ajusta perfectamente al valor estético de los escutiformes.

LOS ESCUTIFORMES EN LOS ANDES CENTRO-SUR

Espacio geográfico y cronología

La dispersión del motivo escutiforme es amplia dentro del área surandina, localizándose en gran parte del NOA y Norte de Chile (fig. 1) (Ambrosetti 1895; Boman 1908; Quiroga 1931; Aschero 1979, 2000; Santoni & Xamena 1995; Berenguer 2004a, 2009; Montt 2005; Podestá et al. 2005; Martel 2009, 2010; Montt & Pimentel 2009; de Hoyos 2013), si bien recientemente se dieron a conocer algunas representaciones excepcionales alejadas de estas áreas (Troncoso 2011).

En el NOA, los escutiformes tienen una presencia ubicua. En la provincia de Salta, además de los sitios del departamento de Guachipas, que serán analizados con más detalle, estos aparecen profusamente en los valles calchaquíes, específicamente en la región de Cafayate (Quiroga 1931; Ledesma & Subelza 2012) y en el sitio Santa Bárbara localizado al oeste de la sierra de

Carahuasi y próximo al río homónimo. En ámbitos de esta misma sierra se encuentran los sitios Churcal y Río Pablo (Quiroga 1931). En el valle Calchaquí medio, el sitio Fuerte de Tacuil presenta escutiformes grabados emplazados en un ámbito bajo fuerte dominio inkaico (Williams et al. 2005). Hacia el noroeste, en la quebrada del Toro, sobresalen los escutiformes grabados sobre bloques de la quebrada de Tastil (Meninato 2008) y, en alturas de casi 4000 msnm, los del sitio Morritos Alero 2, asociados a contextos tardíos (Muscio 2010). Se destacan también las pinturas de la quebrada de la Quesera y Jume Rodero (valle de Amblayo) (Martel 2010; de Hoyos 2013), además de otras representaciones en Cachi.

Dejando los ambientes de puna y de valles y quebradas de Salta, los escutiformes también son frecuentes en las provincias de Jujuy y Catamarca. En la primera se han documentado en ambientes de puna, tanto en Barrancas como en el Pucara de Rinconada y sitios aledaños de donde proviene el caso de los escutiformes pintados en contexto de chullpas ya mencionado (Boman 1908; Ruiz & Chorolque 2007). También se han registrado en sitios de la quebrada de Humahuaca, como los grabados de Los Pintados de Sapagua y Cerro Negro, y las pinturas de Kollpayoc (Fernández Distel 2001; Nielsen 2007). En la quebrada de Inca Cueva, en el borde oriental de la puna, los escutiformes integran el repertorio del Grupo Estilístico C1 definido en Inca Cueva 1. Se trata del grupo más reciente (Período de Desarrollos Regionales) de una secuencia pictórica que arranca varios miles de años antes del presente, definida originalmente por Aschero (1979), quien, dos décadas después de su primera definición y con el aporte de nueva evidencia, realizó una diacronización interna del Grupo Estilístico y ubicó a los escutiformes en el grupo C1-b, correspondiente a un momento prehispánico posiblemente vinculado a la presencia inka en el NOA (Aschero 2000).

La presencia de escutiformes se da también en ambientes de selva, como en el caso de la serranía de Calilegua (vertiente oriental andina), en contextos arqueológicos de los Períodos de Desarrollos Regionales e Inka dados a conocer recientemente (Cruz & Jara 2011). En la provincia de Catamarca hay motivos escutiformes en Andaguala, Lorohuasi y en la Gran Gruta Grabada de Chiquimí (valle de Santa María) (Quiroga 1931). Son característicos también los escutiformes de Loconte en el valle del Hualfin, sitio que dio lugar –junto con el de Carahuasi (Salta)– a la definición del Estilo IV, la fase más tardía (momento preinkaico y contemporáneo a la expansión inkaica) de la secuencia de arte rupestre planteada por Lorandi (1966) para el NOA. El estilo fue retomado posteriormente como Estilo IV “De los escudos

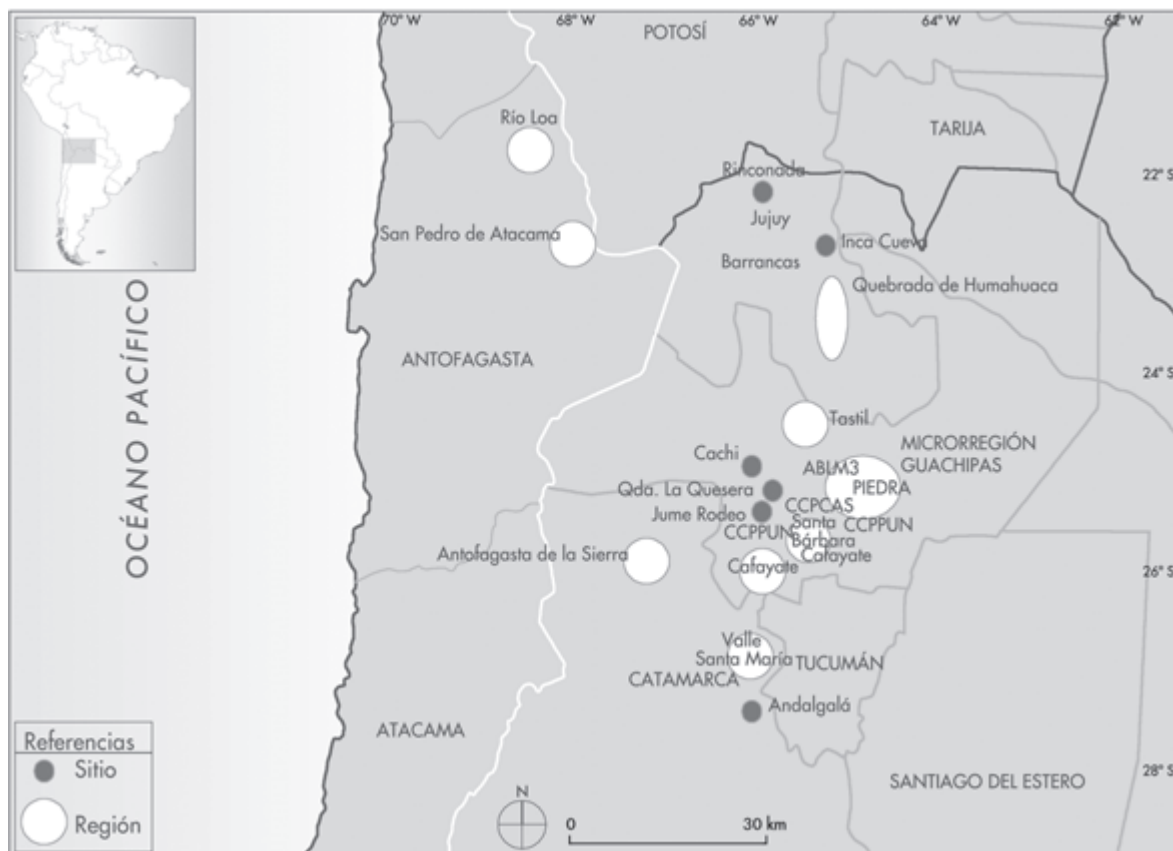


Figura 1. Sitios y regiones con representaciones de escutiformes en Andes Centro-Sur.
 Figure 1. Sites and regions with shield-shape representations in the South-Central Andes.

o Loconte-Carahuasi” (González 1977). En ambientes puneños sobresale una importante concentración de sitios con escutiformes en la región de Antofagasta de la Sierra que, como en los anteriores casos, están asociados a las ocupaciones prehispánicas del Tardío (Ambrosetti 1904; Podestá 1986-1987; Falchi 1994; Aschero 2000; Martel 2009, 2010; de Hoyos 2013).

Atravesando la cordillera de los Andes hacia su vertiente occidental, en el Norte de Chile, los escutiformes están representados en dos sitios del sector Santa Bárbara del Alto río Loa, en la región del desierto de Atacama. Por otra parte, en la cuenca del río San Pedro, cerca de San Pedro de Atacama, se han registrado escutiformes en cinco sitios (Montt & Pimentel 2009). El primer caso mencionado, que incluye las pinturas policromas del Alto Loa, fue la base para la definición del Estilo Santa Bárbara II (Berenguer 2004a). Este autor observa que los antropomorfos con traje y los escutiformes del estilo mencionado son los motivos más conspicuos que ocupan sectores centrales en los paneles y presentan mayores tamaños en comparación con otras representaciones, como las de los camélidos.

De allí que plantea la pérdida de valor de estas últimas frente a los escutiformes, observación compartida por otros autores en contextos arqueológicos de la vertiente oriental andina (Aschero 2000; Martel 2009). En cuanto a los aspectos cronológicos, Berenguer propone que las pinturas de escutiformes del río Loa procederían del NOA y se habrían ejecutado después del 1300 DC y con posterioridad a los grabados del Estilo Santa Bárbara I, con los cuales comparten los mismos sectores dentro de la rinconada de Santa Bárbara (Berenguer 2004a). En un comienzo, Berenguer reconoce un momento preinkaico para la ejecución de los escutiformes, si bien posteriormente enfatiza la cronología inkaica de estos y señala que podría tratarse de representaciones producidas por poblaciones movilizadas por los inkas para la explotación de yacimientos cupríferos en la región del Alto Loa (Berenguer 2004b).

Respecto de la cuenca del río San Pedro, Montt & Pimentel (2009) observan que la decoración de los escutiformes pintados o grabados de los sitios Catarpe Acceso, Cuchabrache este, oeste y Norte y Chuschul es típicamente inkaica, destacándose la clave inka y la

decoración en campos divididos por una doble diagonal cruzada, además de campos reticulares, tipo ajedrezado o damero. De esta manera, estos autores reconocen una autoría inkaica para estas representaciones en forma exclusiva.

Como mencionamos anteriormente, Troncoso (2011) da a conocer tres representaciones de “antropomorfos con cuerpos de lados cóncavos”, que en este trabajo consideramos una de las tantas variantes de escutiformes. Otorga a estas, al igual que lo hacen Montt & Pimentel (2009), una cronología inkaica con base en el contexto arqueológico en el cual se insertan estas imágenes y en la particular decoración que presentan. Lo peculiar de este hallazgo en el sitio Los Mellizos (valle del río Illapel, Norte semiárido de Chile) es su lejanía del área donde se ubican generalmente estos motivos, ya que los separan más de 1000 km de distancia.

Sugerimos la continuidad simbólica de los escutiformes durante los momentos de contacto hispano-indígena a través de una evidencia de carácter único que se registra en el sitio Las Planchadas (sector Las Juntas, Guachipas). Se trata de una agrupación de pinturas en donde interviene una representación de clara cronología hispano-indígena (caballo y jinete) asociada espacialmente a motivos de máscaras³ y escutiformes (fig. 2) que explicaremos con mayor detalle en el acápite referido a los temas.

Por último, interesa destacar que los escutiformes están representados no solo en el arte rupestre, sino también en una variedad de artefactos muebles emblemáticos hallados en Argentina, como calabazas pirograbadas, placas o discos de bronce, trompetas y peines de hueso, además de los cuantiosos casos pintados en las urnas santamarianas. En cuanto a estas últimas, en ocasiones aparecen escutiformes en diversos sectores, como en el que ilustramos, donde este motivo está pintado en el cuello de la urna. Otra manera peculiar de representar el escutiforme en la urna se expresa en el ejemplar del Museo de Antropología de Salta (fig. 3), donde la parte media e inferior de la urna en su conjunto adquiere la figura de un escutiforme. Como mencionan Santoni & Xamena (1995), la forma general de muchas de las urnas santamarianas tipo Pampa Grande, halladas en la región homónima (sector sur de la microrregión Guachipas) y publicadas por Ambrosetti (1904), remite a la morfología del escutiforme. La mayor parte de los objetos muebles referidos son parte de contextos funerarios con cronologías radiocarbónicas bien establecidas que permiten reafirmar la asignación tardía de las representaciones de escutiformes. En Chile, los autores mencionan las calabazas de Lasana y Turi y las placas metálicas de Catarpe y Turi (ver citas en Montt & Pimentel 2009) resaltando, en algunos casos, la procedencia de estos

objetos desde el NOA en momentos tardíos, previos al contacto con el europeo.

Referentes del escutiforme

En cuanto al significado de los escutiformes, se han planteado diversas propuestas en búsqueda de dilucidar cuál es el referente material o ideológico que inspiró la producción de figuras escutiformes. Si bien estos fueron interpretados desde un primer momento como representaciones de escudos resaltando su valor emblemático (Ambrosetti 1895; Quiroga 1931), posteriormente diversos autores han señalado la poca semejanza de estas figuras con las vestimentas usadas como defensa durante los conflictos bélicos, entre ellos los escudos. A manera de síntesis, Berenguer (2004a y b, 2009) menciona las gruesas corazas (petos y espaldares), escudos de cuero con decoraciones en el anverso y armazón de madera en el reverso, como los reportados en cementerios de la región atacameña, y las túnicas de urdimbre curva (región de Tarapacá). Este inventario coincide en parte con el de Falchi (1994), que diferencia cuatro tipos de vestimenta al interpretar las imágenes de figuras humanas y escutiformes del arte rupestre tardío de Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina): el escudo, la coraza o peto confeccionado en cuero grueso de varios paños unidos por costuras de cuero, la camisa-coraza, prenda tejida de fibras vegetales y lana y, por último, el uncu o típica camiseta o túnica tejida de la región andina.

Los escutiformes no demuestran claros referentes en ninguna de las prendas mencionadas, sean las de uso cotidiano o de tipo defensivo. Esta postura es conclusiva para Montt & Pimentel (2009), quienes señalan que la iconografía de la vestimenta escutiforme solo es visible en el soporte iconográfico (tanto rupestre como mueble) y que carecen de referente alguno en los vestuarios mortuorios. Cabe agregar que los escudos utilizados por los inkas, profusamente ilustrados por Guamán Poma de Ayala (ver Nielsen 2007: figs. 2, 3 y 5), son rectangulares y no presentan escotaduras, es decir, que poco se asimilan a la morfología de los escutiformes. Las referencias de hallazgos en tumbas de objetos interpretados como escudos son muy escasas. Palma (1997-1998), basándose en el registro funerario recuperado por Debenedetti en las excavaciones practicadas entre 1917 y 1918 en La Huerta de Huacalera (quebrada de Humahuaca, Jujuy), menciona el hallazgo de dos escudos de madera en tumbas jerarquizadas en asociación con objetos de prestigio, como hachuelas, topos, arcos, cinceles de bronce, discos, entre otros elementos. Lamentablemente se desconoce la forma

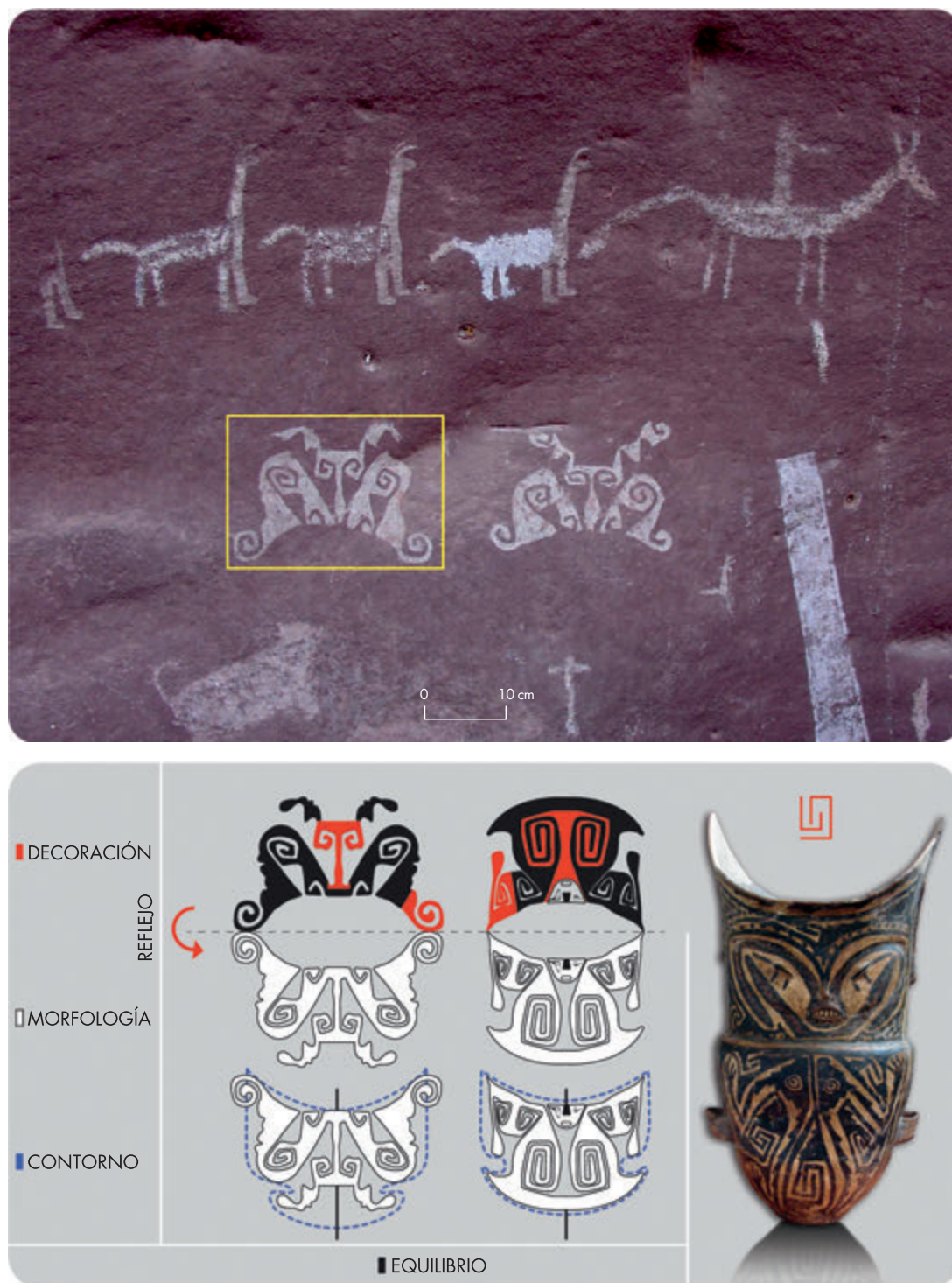


Figura 2. Sitio Las Planchadas, parte del Sector 3. Se observan máscaras asociadas a caballo con su jinete (parte superior). Abajo, detalle de una máscara invertida 180° comparada con un escutiforme. A la derecha, urna santamariana con diseños de triángulos espiralados similares a los de las máscaras (N° 91-02-0770, Museo de Antropología de Salta).

Figure 2. Las Planchadas site, part of Sector 3. Note the masks associated with a horse and rider (upper portion). Below, detail of a mask inverted 180° and compared with a shield-shape. On the right, a Santa Maria urn with spiraling triangular designs similar to those on the masks (N° 91-02-0770, Museo de Antropología de Salta).



Figura 3. Objetos de arte mueble con escutiformes. a) calabaza pirograbada del río Loa, Museo Chileno de Arte Precolombino N° 3123 (tomado de Berenguer 2009), b) peine de hueso de Santa Rosa de Tastil (Museo de Antropología de Salta), c) disco de metal, Museo de La Plata N° 6997 (tomado de González 1977), d) urna santamariana N° 91-02-0777 (Museo de Antropología de Salta) y e) detalle urna santamariana con escutiforme N° VC6494 de Fuerte Quemado, Ethnologisches Museum, Berlín (tomado de Nastri 2008).

Figure 3. Shield-shape art objects. a) Pyro-engraved gourd from the Loa River, Museo Chileno de Arte Precolombino N° 3123 (from Berenguer 2009), b) Bone comb from Santa Rosa de Tastil (Museo de Antropología de Salta), c) Metal disc, Museo de La Plata N° 6997 (from González 1977), d) Santa Maria urn N° 91-02-0777 (Museo de Antropología de Salta) and e) Detail of a Santa Maria urn with shield-shape N° VC6494 from Fuerte Quemado, Ethnologisches Museum, Berlin (from Nastri 2008).

de estos escudos debido a que no fueron hallados en los depósitos museísticos. La única pieza que guarda cierta similitud con la morfología de los escutiformes es el escudo ceremonial hallado como ajuar funerario en Angualasto (San Juan). Su forma general es de dos trapecios unidos por sus bases menores y su cara anterior está cubierta por un mosaico de malaquita y turquesa con un diseño en feldespatos rojo (González 1967).

Como mencionamos, Aschero (2000) plantea la estrecha similitud de los escutiformes con las hachas de piedra o metal de doble hoja. Esta interpretación es ratificada por Montt & Pimentel (2009), quienes refuerzan la similitud de las hachas con los escutiformes y señalan que estos serían personificaciones de hachas o directamente hombres hacha, descartando, de esta manera, su semejanza con los escudos. Recientemente, y en forma independiente, de Hoyos (2013) arriba a conclusiones semejantes luego de llevar a cabo un pormenorizado análisis comparativo entre representaciones de escutiformes rupestres de varios sitios del NOA con hachas de bronce y líticas de la misma área.⁴

Más allá de la interpretación de los diversos autores mencionados, la mayor parte de ellos reconoce que los escutiformes son motivos-iconos con alto contenido simbólico y emblemático, vinculados a individuos con poder. Parafraseando a Aschero (2000), los escutiformes serían una forma de metáforas visuales de ese poder. Nielsen (2007) ahonda aún más en los atributos de poder de los escutiformes y adhiere a la idea, siguiendo la interpretación de González (1977), de que estas imágenes representan guerreros. En un pormenorizado análisis observa que los mismos están íntimamente ligados a objetos utilizados durante los conflictos armados que tan frecuentemente enfrentaron a los distintos grupos étnicos durante el Tardío a lo largo y ancho del área circumpuneña. Entre estos objetos están las trompetas con diseños de escutiformes en su pabellón y las placas metálicas que frecuentemente presentan similar iconografía (fig. 3). Otros motivos relacionados con las acciones bélicas son las cabezas cercenadas, que también forman parte del repertorio iconográfico de discos de metal, hachas y campanas (Nielsen 2007) y urnas santamarianas (Nastri 2008). María de Hoyos, que también reconoce en los escutiformes a personificaciones de guerreros, retoma la discusión que tiene como eje la interpretación del escutiforme como hacha o como escudo y concluye que “exaltaría más las cualidades de un guerrero y provocaría un impacto más inquietante a un adversario la identificación de su portador con un arma ofensiva más que una defensiva” (2013: 459), inclinándose de esta manera a la interpretación del escutiforme como hacha.

LA MICRORREGIÓN GUACHIPAS

Localización y caracterización ambiental

Desde el año 1998, este equipo de trabajo ha abordado el estudio de las representaciones rupestres de la microrregión Guachipas, ubicada en el departamento homónimo en el centro de la provincia de Salta, NOA (fig. 4). Los soportes utilizados para la ejecución de las pinturas son aleros y abrigos labrados en un conjunto de sierras que forman parte de la cordillera Oriental (Turner & Mon 1979). En términos geológicos, la roca soporte corresponde a areniscas rojas del subgrupo Pírgua (grupo Salta). Estas serranías presentan escarpadas cadenas montañosas separadas por valles profundos entre los que se cuentan el Calchaquí, por el Oeste, y el de Lerma, por el Norte.

Como mencionamos, se han definido dos sectores para el estudio de las pinturas rupestres del área: hacia el Norte, el sector Quebrada de Ablomé, actualmente adyacente al gran espejo de agua conformado por el dique Cabra Corral o General Belgrano y, hacia el sur, el sector Las Juntas separado del anterior por 40 km aproximadamente (ver mapa de fig. 4).

Ambos presentan una vegetación variada que responde a diferencias altitudinales. Por ejemplo, para acceder a los sitios próximos a Las Juntas se atraviesan diversos pisos, entre los cuales interesa destacar el de la selva montana o yungas a 1200 msnm con un sector más bajo que es el del cebil (*Anadenanthera colubrina* var. cebil). El piso superior, que continúa al anterior, es el del aliso (*Alnus acuminata*) y prados subandinos, entre 1500 y 2500 msnm. Allí es donde se localiza el cerro Cuevas Pintadas, a 1800 msnm, la localidad con mayor cantidad de sitios con pinturas rupestres de la microrregión, próxima a los bosques de cebil de la cuesta del Cebilar (12 km) (figs. 4c y d). En los prados subandinos la vegetación se caracteriza por un pobre desarrollo arbóreo, presencia de matas arbustivas y una abundante extensión de herbáceas o pastizales, musgos y líquenes, un espacio geográfico muy apto para la práctica pastoril.

Antecedentes de investigación

Las primeras menciones sobre las pinturas del sector de la quebrada de Ablomé corresponden a Ambrosetti (1903), que se refiere a las pinturas de la quebrada de La Bodega (ABL3 y ABL7 de nuestra clasificación). Nueve décadas después, los trabajos en la región son reanudados por Navamuel (Navamuel 1997; Alonso et al. 2000) y continuados por el Museo de Antropología de

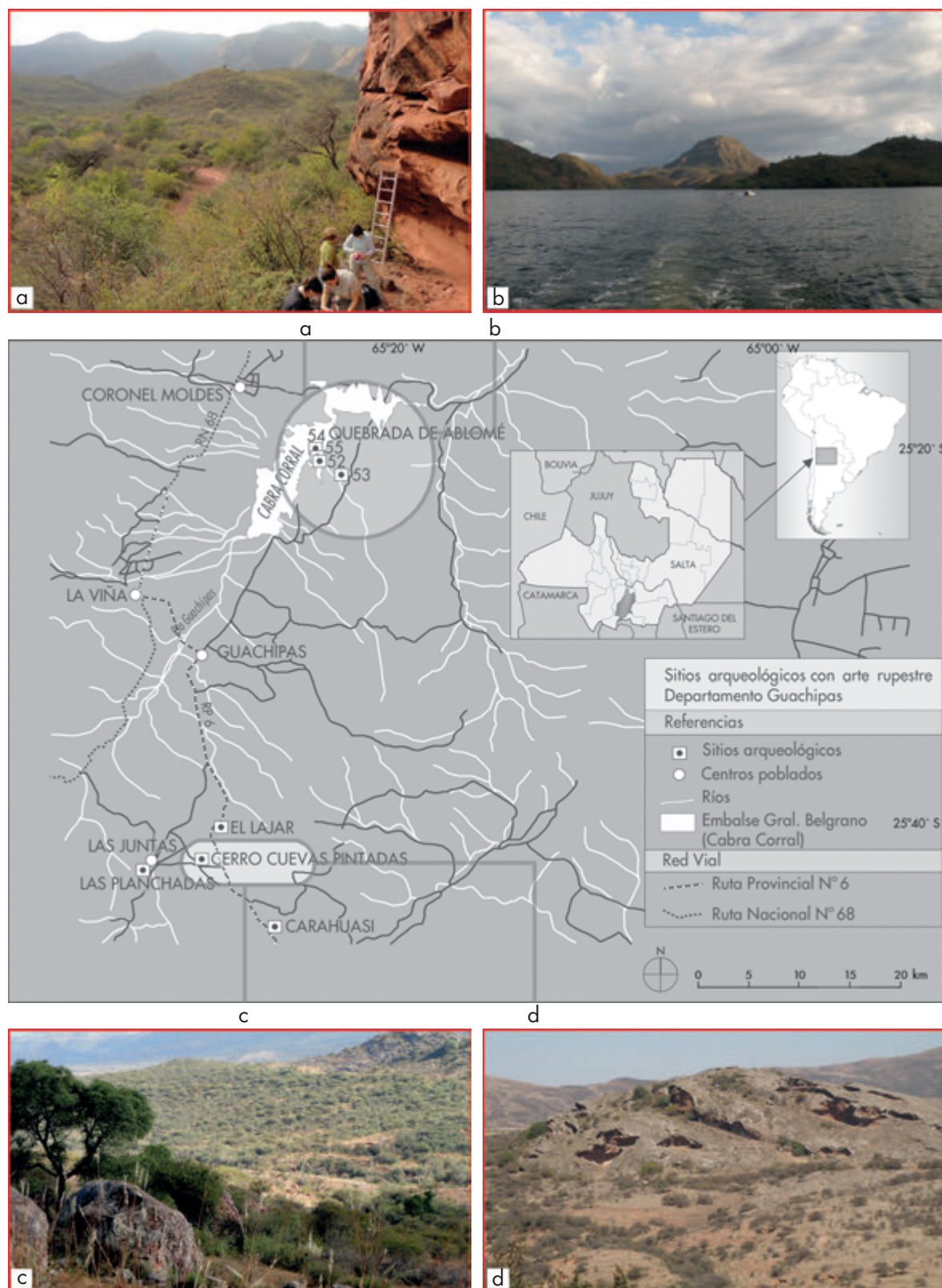


Figura 4. Mapa de sitios/localidades de la microrregión Guachipas; a) y b) Sector Quebrada de Ablomé; c) y d) Sector Las Juntas.
 Figure 4. Map of sites/localities in Guachipas microregion; a) and b) Quebrada de Ablomé Sector; c) and d) Las Juntas Sector.

Salta, que queda a cargo del relevamiento de las pinturas juntamente con el Instituto Nacional de Antropología. María de Hoyos (2010, 2013), por su parte, realiza un pormenorizado análisis de los sitios La Bodega 1 y La Bodega 2 y Ablomé.

El sector sur de la microrregión (Las Juntas) también es objeto de investigaciones pioneras. Ambrosetti (1895) publica una descripción de la gruta pintada de Carahuasi junto con los dibujos realizados por Holmberg. Posteriormente, este autor realiza una extensa investigación arqueológica en Pampa Grande situada a 15 km al sur de Las Juntas, donde se recuperaron las urnas homónimas (Ambrosetti 1906). Las pinturas de Carahuasi son ampliamente tratadas por Quiroga a comienzos del siglo xx, si bien sus trabajos fueron editados recién en 1931 (Quiroga 1931). A partir de allí, este sitio aparece en múltiples oportunidades en la bibliografía especializada. Tiempo después, Aparicio (1944) describe la gruta pintada de El Lajar y un abrigo contiguo con grabados, ambos ubicados en la cuesta de El Lajar.

La localidad Cerro Cuevas Pintadas (en adelante CCP) fue reconocida en el ámbito científico en 1971 luego de la visita de Cigliano y colaboradores. A partir de un artículo periodístico (La Prensa 1971), CCP es integrado a los circuitos turísticos y simultáneamente se inicia un proceso de vandalismo que continúa actualmente. Luego, el Museo de Antropología de Salta se hace cargo de la documentación del arte rupestre de la localidad (Santillán 1991; Navamuel 1997), siendo Santoni & Xamena (1995) los autores de un extenso informe centralizado en el alero Ambrosetti que permanece inédito.

Las investigaciones que enmarcan este trabajo se inician en 1998 con el propósito de documentar las pinturas juntamente con el diagnóstico de los procesos de deterioro que las afectan (Rolandi et al. 2002). Los trabajos incluyeron algunas acciones de planificación para el uso público, especialmente teniendo en cuenta que la localidad fue nominada Lugar Histórico Nacional en 1999 y que esta declaración podría promover la atracción turística. Durante esta etapa también se realizó el relevamiento original de Las Planchadas (Podestá et al. 2005) y se continúan y completan los de varios aleros de CCP además de Las Planchadas, cuesta del Lajar y Carahuasi. María de Hoyos (2013) incluye en su extenso trabajo sobre la figura humana en el arte rupestre del NOA las representaciones provenientes de varios aleros localizados en este sector (Las Planchadas, Alero Ambrosetti, Carahuasi, cuesta del Lajar).

ARTE RUPESTRE DE LA MICRORREGIÓN GUACHIPAS

Características generales, sectores y sitios

El arte rupestre de la microrregión Guachipas presenta una alta densidad de motivos pintados en los que se registra una gran diversidad de tipos abstractos y figurativos. Entre estos últimos se destacan: figuras humanas, con profusión de representaciones del uncu o túnica andina, además de escutiformes, camélidos, felinos, suris, cóndores, lagartos, serpientes y cánidos (fig. 5). No descartamos la existencia de representaciones de elementos topográficos como montañas (Quiroga 1931). Una característica distintiva del arte rupestre es la multiplicidad de escenas de alto contenido anecdótico, como escenas de caza, caravanas, tiro, enfrentamiento armado, cópula, así como también escenas rituales (fig. 6). Algunas de las escenas se encadenan en forma sucesiva adquiriendo un carácter de tipo narrativo (por ejemplo, una escena de sacrificio humano en el sitio ABL3). Esta peculiaridad otorga un carácter único a las pinturas de Guachipas dentro del contexto del arte rupestre del NOA.

En cuanto a la cronología de las pinturas se asumen diferentes momentos de ejecución de los motivos a partir de las superposiciones, reciclados y diferentes grados de desvaído registrados en las mismas. Además, se constatan algunos pocos casos de grabados abstractos más tempranos que las pinturas.

En lo referente a la tonalidad, se han registrado distintas variedades de rojo, negro, gris, blanco y rosado, además del amarillo. Según los resultados obtenidos de los análisis de difracción de rayos X (Canadian Conservation Institute, Ottawa), los diferentes tonos fueron preparados con pigmentos minerales como hematitas (rojo), yeso, hidroxiapatita y whewellitita (blancos). También se registró un caso de uso de carbón vegetal en una pintura negra (Rolandi et al. 2002). El juego de figura-fondo, un recurso plástico de uso recurrente y exclusivo en los escutiformes, lleva a considerar también a la tonalidad natural de la roca como color involucrado en la composición de los motivos.

Como señalamos, el arte rupestre del área de estudio se presenta en dos sectores: al Norte comprende la localidad Quebrada de Ablomé y el sector sur próximo a Las Juntas, que incluye las localidades CCP y Cuesta del Lajar, además de los sitios Las Planchadas y Carahuasi (fig. 4).

Respecto de los soportes se destaca que el número de aleros con arte rupestre registrados en cada uno de los sitios/localidades mencionados es variable. Así, la localidad más grande es CCP, también denominada

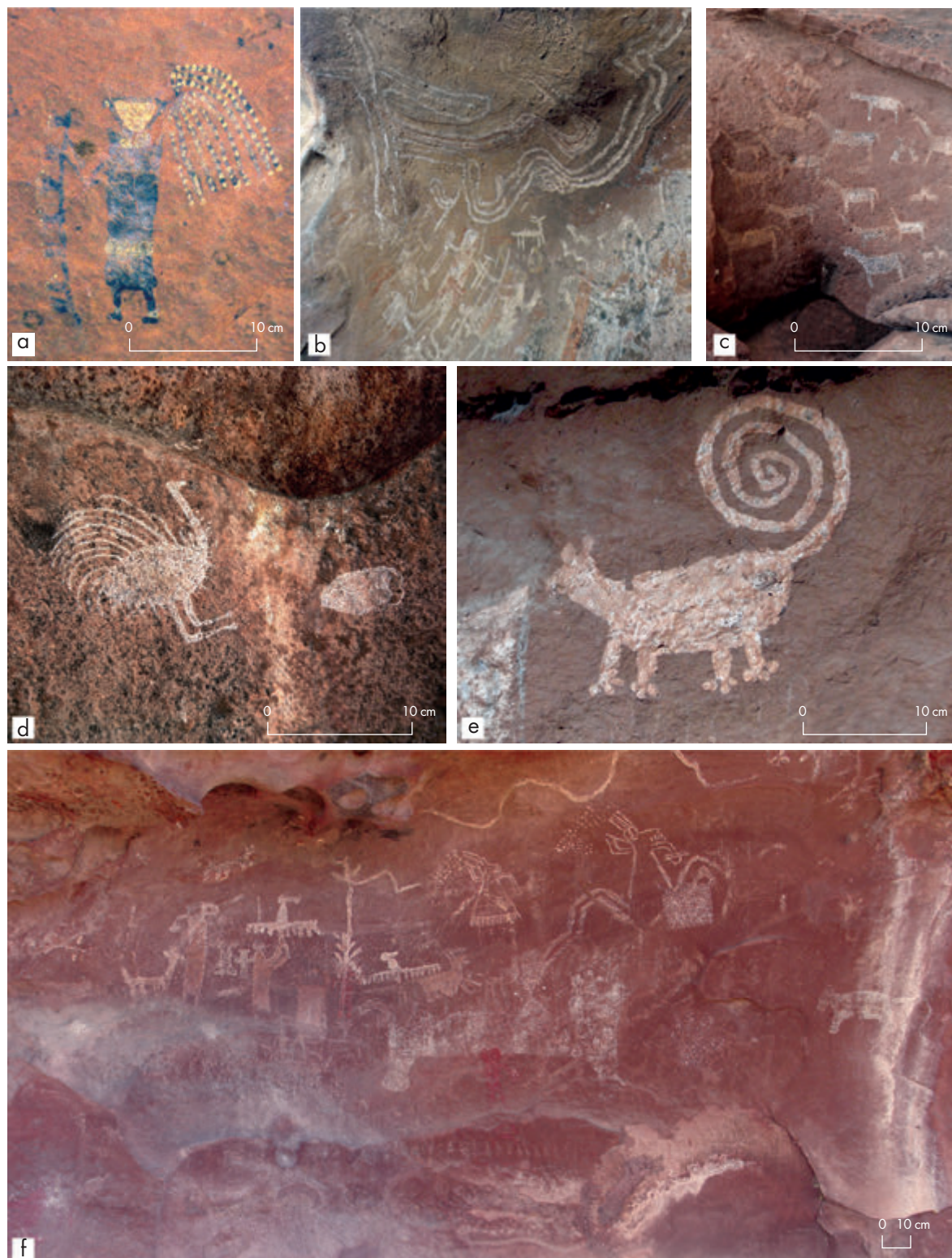


Figura 5. Arte rupestre de la microrregión Guachipas; a) personaje con vara emplumada y tocado (ABL 3) (foto con retoque digital); b) líneas sinuosas paralelas y otros motivos (CCP-Alero 8); c) camélidos agrupados (CCP-Alero 9); d) suri (CCP-Alero 14); e) felino (ABL 3) y f) Alero 7, CCP.

Figure 5. Rock art in Guachipas microregion; a) figure with feathered staff and headdress (ABL 3) (digitally enhanced photo); b) Wavy parallel lines and other motifs (CCP-Alero 8); c) Grouped camelids (CCP-Alero 9); d) Suri (CCP-Alero 14); e) Feline (ABL 3) and f) Alero 7, CCP.

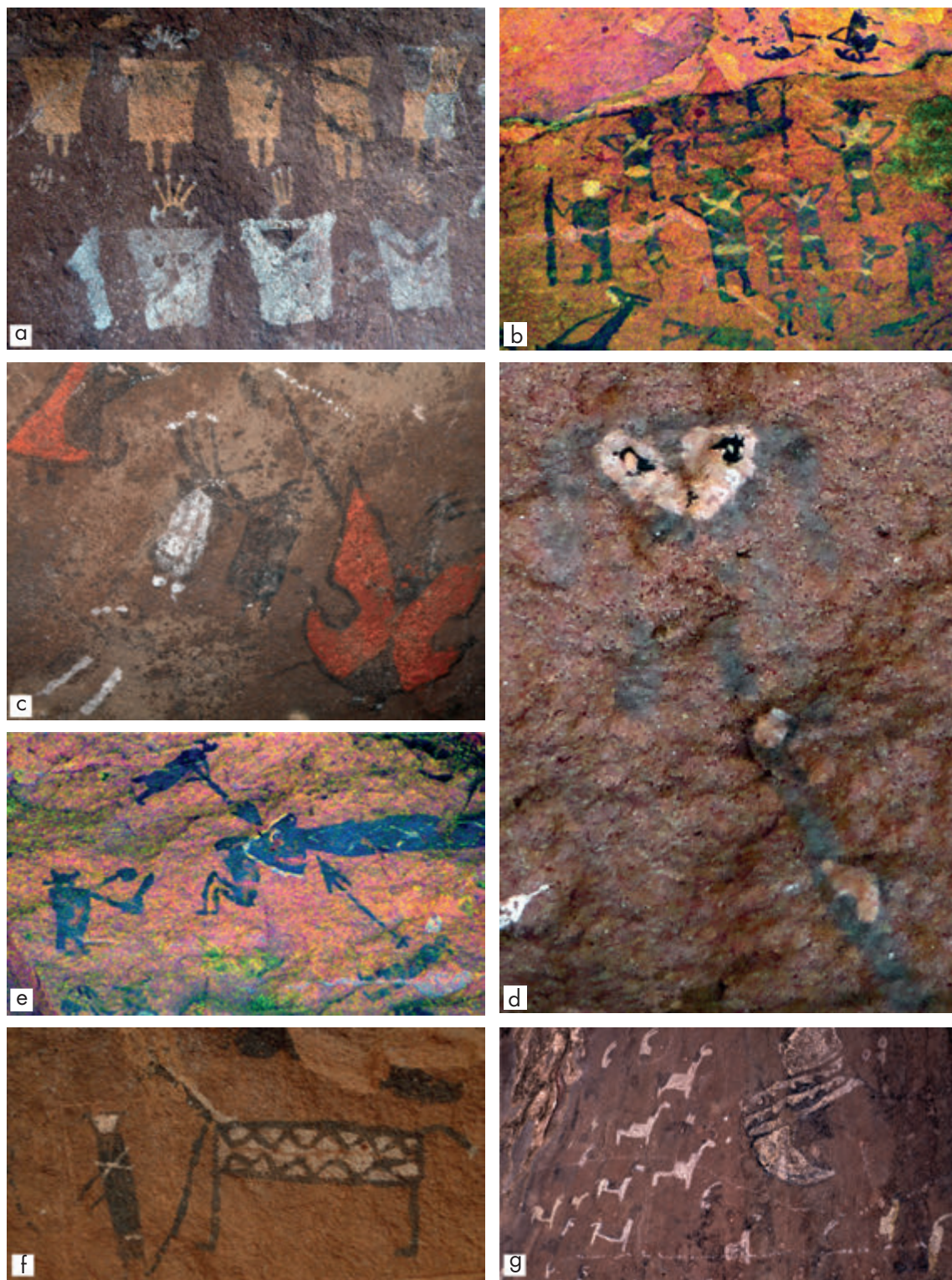


Figura 6. Escenas de la microrregión Guachipas; a) alineaciones de uncus con tocado (Cuesta del Lajar); b) escena ritual (ABL 3); c) escutiformes con arma (CCP-Alero Ambrosetti); d) cabeza cercenada (ABL 3); e) escena de sacrificio (ABL 3); f) escena de tiro (ABL 5) y g) escutiforme con camélidos alineados (CCP-Alero Ambrosetti). (Fotos con retoque digital: b, d y e).
 Figure 6. Scenes from Guachipas microregion; a) rows of uncus with beaddress (Cuesta de Lajar); b) ritual scene (ABL 3); c) shield-shape with weapon (CCP-Alero Ambrosetti); d) severed head (ABL 3); e) sacrificial scene (ABL 3); f) shoot scene (ABL 5) and g) shield-shape with line of camelids (CCP-Alero Ambrosetti). (Digitally enhanced photos: b, d y e).

Pirguas del Sol, que se ubica a 4 km de Las Juntas. Se trata de un cerro que presenta la apariencia de una gran colina chata y redondeada. Frente al mismo se abre una amplia y extensa pampa con suave pendiente hacia el fondo del valle. Los 26 aleros identificados⁵ se concentran en la cara Norte y, en menor cantidad, en la cumbre y en la cara este del cerro (figs. 4c y d). La Quebrada de Ablomé es una localidad que comprende cinco sitios con arte rupestre (ABL1, ABL3, ABL5, ABL6 y ABL7). Las menores frecuencias se registran en la localidad Cuesta de El Lajar, con dos aleros, y Carahuasi y Las Planchadas, ambos con un solo alero con arte rupestre.

La muestra analizada hasta el momento, que no incluye el conteo total de motivos, asciende a 1292 motivos distribuidos en 35 sitios/aleros. En relación con la proporción de categorías de motivos se observa que predominan los tipos figurativos (67,01 %) por sobre los abstractos (32,9 %). Si bien la microrregión Guachipas cuenta con un repertorio muy variado, en esta oportunidad el análisis se centra en los escutiformes.

Los escutiformes en Guachipas

Cantidades, distribución y uso del soporte

Pasando específicamente al análisis de los escutiformes, se observa que los mismos constituyen aproximadamente el 20% del total, lo que permite señalar que se trata de una muestra amplia. Así, en el área de estudio se documentaron 257 motivos escutiformes que incluyen un total de 394 representaciones (Tabla 1)⁶. La mayor parte son motivos simples (81,54%), si bien también se registraron casos de compuestos (18,46%).

Respecto de su distribución, los escutiformes se encuentran presentes en todas las localidades/sitios

mencionados, si bien en CCP se registraron escutiformes en 18 de los 26 aleros (Tabla 1). A pesar de esta amplia distribución, se observa que la misma es diferencial, ya que en dos localidades los escutiformes presentan frecuencias superiores a 100 (CCP y ABL), mientras que en las restantes las frecuencias son notablemente más bajas. Entre las primeras, se destacan los aleros ABL1 con 80 escutiformes y Ambrosetti (CCP) con 35.

En términos generales, los escutiformes se presentan en sitios de acceso fácil o de mediana dificultad (fig. 7). Dentro de los sitios, considerando particularmente los sectores en los cuales se ubican los escutiformes, se registra una gran variedad. En el caso particular del CCP, estos motivos están mayoritariamente representados en los aleros de la base y de la mitad del cerro en soportes verticales plano-cóncavos. En ocasiones se destacan de otras representaciones por su mayor tamaño y ubicación preferencial sobre la superficie rocosa. Por otra parte, en la quebrada de Ablomé hay sectores a gran altura (ABL 3) donde se registran pinturas a 5 m del piso (fig. 7b). También se registran sitios (ABL1 y Alero Ambrosetti-CCP) que presentan algunos sectores del soporte invisibles desde el exterior, en plano horizontal (sector techo) y a baja altura, presentando un acceso altamente restringido a un número limitado de observadores (4 o 5) que debe recostarse para apreciar los escutiformes y otros motivos asociados. Cabe mencionar que justamente en estos sectores de los aleros es donde se concentra una gran cantidad de escutiformes (los del Alero Ambrosetti y 23 representaciones del total registrado en ABL1), con un excelente estado de conservación por el resguardo que brinda el soporte (fig. 7c). Si se considera que la visibilidad se expresa en el alcance óptico de las pinturas de un sitio por la distancia máxima en la cual estas pueden ser percibidas (Lenssen-Erz 2004), en el caso de Guachipas se constata una amplia variabilidad.

Tabla 1. Cantidad de aleros, motivos escutiformes y representaciones documentados en la microrregión Guachipas.
Table 1. Number of rock shelters, shield-shaped motifs and representations documented in Guachipas microregion.

Sitios/Localidades	N Aleros con escutiformes	N Motivos	N Representaciones
Cerro Cuevas Pintadas	18	101	164
Quebrada de Ablomé	5	110	136
Carahuasi	1	18	35
Cuesta del Lajar	1	1	1
Las Planchadas	1	27	58
TOTAL	26	257	394



Figura 7. Diversidad de soportes; a) vista general ABL 5 sobre el Embalse Cabra Corral; b) ABL 3; c) Alero Ambrosetti (CCP) y d) Las Planchadas.

Figure 7. Different types of supports; a) overview of ABL 5 above Cabra Corral reservoir; b) ABL 3; c) Alero Ambrosetti (CCP) and d) Las Planchadas.

Categorías, contornos y diseños internos

Como mencionamos, los escutiformes se presentan mayoritariamente en motivos simples (81,54%). En el caso de los motivos compuestos (18,46%), los mismos se disponen en alineaciones horizontales que comparten la misma tonalidad –monocromías y bicromías–, pero no así diseños internos que los asemejen. Solo algunos casos presentan diseños internos iguales.

Las figuras se disponen de frente en la gran mayoría de los casos y presentan una gran diversidad de contornos (fig. 8). También se registran algunos pocos ejemplares que interpretamos como vistas de escutiformes de semiperfil.

De la gran variabilidad que caracteriza a estas representaciones, intentamos una descripción detallada de los escutiformes en lo que atañe a sus contornos. Comenzando desde el sector superior hacia el inferior, los bordes superiores son básicamente rectos (fig. 8,

fila a) o cóncavos (fig. 8, b2, b3 y b4, fila c y fila d). Esta concavidad puede estar levemente esbozada o ser, contrariamente, muy pronunciada (fig. 8, b3 y d4). En algunos casos excepcionales, los ángulos superiores de los escutiformes se prolongan a tal extremo que alcanzan una posición vertical, definiendo un borde superior en U de líneas rectas (fig. 8, b1). En la interpretación de Aschero, esta forma especial representaría a un individuo con manos alzadas bajo una capa, poncho o vestimenta (patrón H4b, *sensu* Aschero 2000). Prosiguiendo la descripción a la mitad de la imagen, es aquí donde se registra la escotadura típica que define al escutiforme (patrón H4 en sentido estricto, Aschero 2000) (fig. 8, b3).

La angostura puede ser más o menos pronunciada (fig. 8, c2), curvilínea en la mayoría de los casos pero también rectilínea (fig. 8, a4) y combinada (fig. 8, a3 y c3). En cuanto a su ubicación, no siempre se encuentra hacia la mitad de la figura, pudiendo ocupar posiciones más cercanas al borde superior (fig. 8, d2

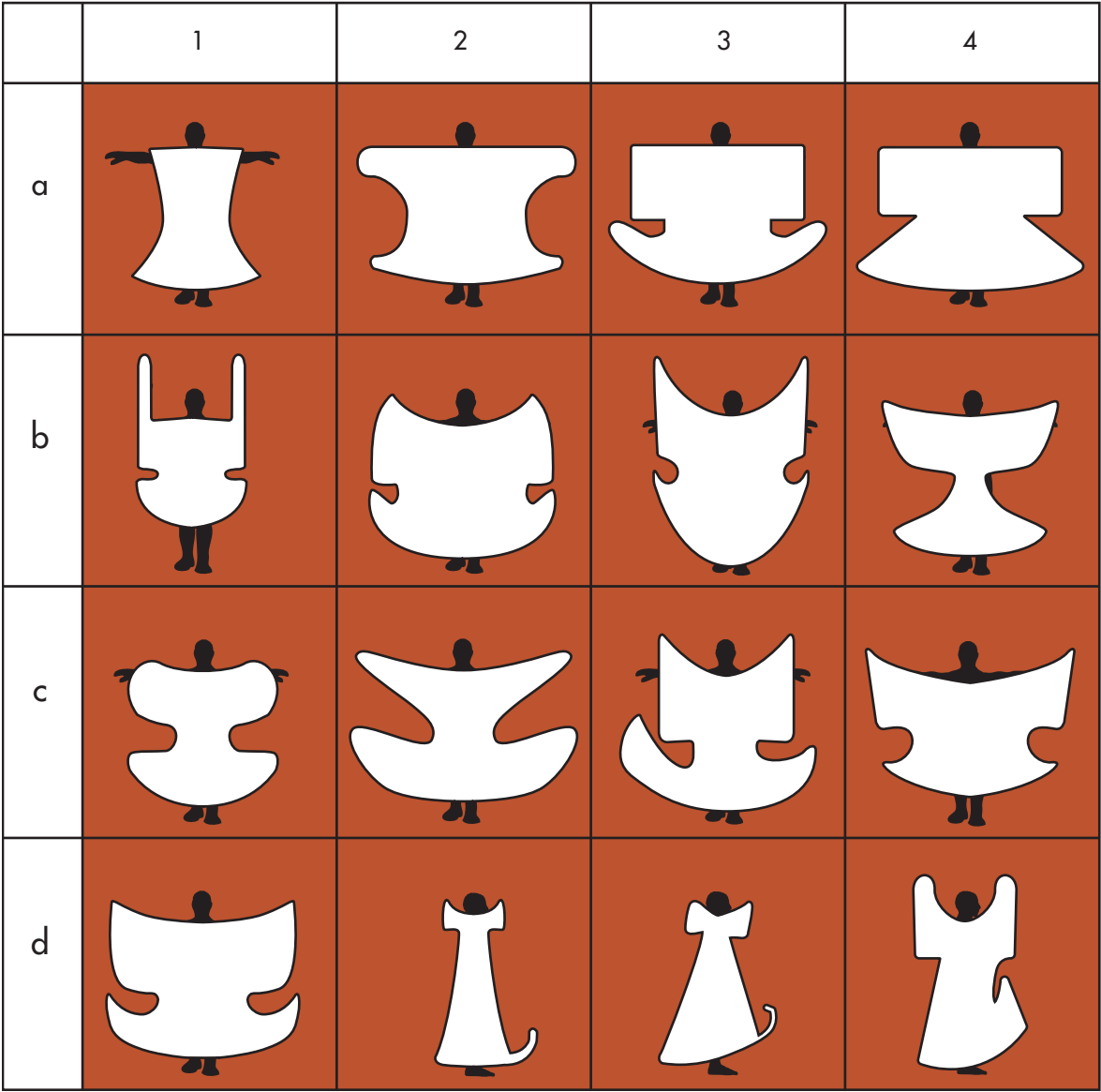


Figura 8. Diversidad de contornos.
Figure 8. Different types of borders.

y d3 interpretados como escutiformes en semiperfil) o inferior (fig. 8, c4). Las dimensiones de la escotadura difieren marcadamente en los distintos casos. Como mencionamos existen escutiformes que presentan una angostura apenas insinuada y otras, como algunos casos reportados en Chile, descritas como antropomorfos de lados cóncavos, que no presentan escotadura alguna (fig. 8, a1) (*sensu* Montt & Pimentel 2009, ver también Troncoso 2011). Estas formas de escutiformes también se registran en Guachipas y se han presentado dificultades para establecer criterios para poder diferenciarlas de los uncus, característicos por su forma rectangular. De esta

manera, en el conjunto total de motivos de Guachipas quedan algunas figuras categorizadas ambiguamente según su mayor grado de similitud con el uncu o el escutiforme. Por último, se registran los pocos casos de escutiformes de semiperfil, que son figuras más angostas, con la escotadura vista de frente y posicionada en la parte superior. Uno de los rasgos típicos de los escutiformes de semiperfil es que presentan solo uno de los extremos del borde inferior en forma prolongada y en gancho, morfología que dio lugar a su interpretación como personificaciones de hacha de gancho (Montt & Pimentel 2009) (fig. 8, d2, d3 y d4). Por lo general,

muestran ambos brazos en un solo lado de la figura portando armas u objetos y forman parte de hileras de personajes (ver más adelante fig. 9 b y 4).

Si bien desde el comienzo indicamos que los escuti-formes tienen una clara connotación antropomorfa, llama la atención que, en términos de presencia/ausencia de rasgos del cuerpo humano o atuendos, observamos, por ejemplo, en el sector Quebrada de Ablomé el 42,73% (N: 47) del total analizado presenta algún tipo de rasgo o atuendo (Tabla 2).⁷ Los rasgos del cuerpo humano son la cabeza y los brazos. En los casos de semipérfil

Tabla 2. Presencia/ausencia de rasgos humanos y atuendos en el sector Quebrada de Ablomé.
Table 2. Presence/absence of human traits and attire in the Quebrada de Ablomé sector.

Atributos humanos en escutiformes	N	%
Ausencia	63	57,27%
Presencia	47	42,73%
Total	110	100



Figura 9. Presencia/ausencia de rasgos humanos y atuendos.
Figure 9. Presence/absence of human traits and attire.

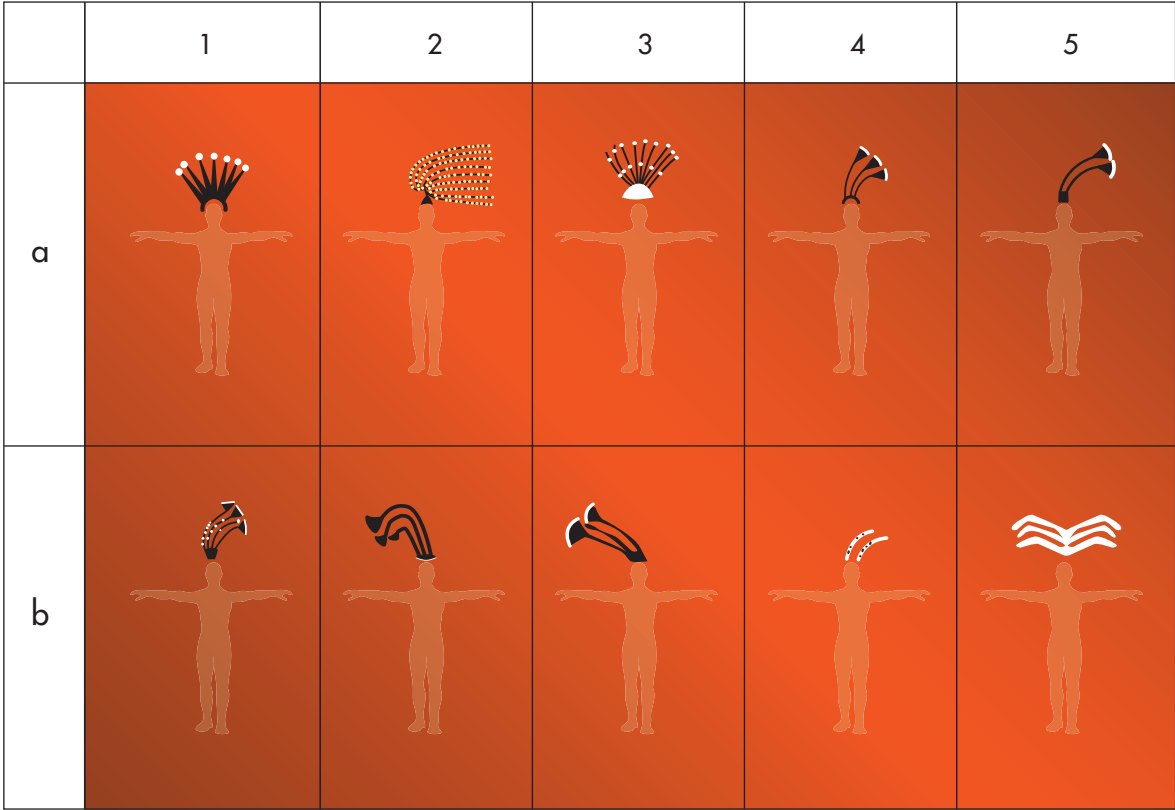


Figura 10. Tocados.
Figure 10. Headdresses.

solo encontramos manos, piernas y pies. Los atuendos incluyen la vestimenta y las armas. En la primera se diferencian los tocados (fig. 9, c2, c3 y c4 y d4) y las tobilleras (fig. 9, fila a y b1 y b2) y entre las armas se registran largas lanzas (fig. 9, b2, b3 y b4), algunas de ellas con terminaciones en forma de hacha de filo cóncavo (fig. 9, b2). Las figuras 9, c1 y 9, d2 ilustran ejemplos sin atributos humanos.

Los tocados son los que presentan la mayor diversidad morfológica y de tonalidad (fig. 10). Santoni & Xamena (1995) registran en solo uno de los aleros de CCP (Ambrosetti) 23 tipos de adornos cefálicos realizados con plumas, si bien algunos de ellos corresponden a tocados de personajes con uncu. La mayoría de los tocados emplumados presentan entre dos y diez plumas pintadas con uno o dos tonos diferentes.

Los escutiformes difieren en su diseño interno, entre los más simples se registran los casos de escutiformes representados solamente a través de la línea de contorno y algunas figuras de tratamiento plano sin diseños internos (fig. 11, a1 y a3). Entre los escutiformes más elaborados existen también notorias diferencias. Los más simples presentan una división en campos (vertical, horizontal

y diagonal) (fig. 11, a2, b1 y b2), mientras que los de mayor complejidad muestran una gran variación en la combinación de los diseños internos que, en algunos casos, presentan un contorneado en el sentido de perfilar la figura (figs. 9, 11 y 12). Otros incluyen figuras humanas en el interior, representadas a través del rostro o del cuerpo en forma parcial o completa (fig. 11, fila d y e2). Los escutiformes con diseños internos presentan motas, círculos, triángulos, algunos combinados con espiral, volutas y espirales, círculos alineados, entre otros elementos geométricos. Algunos de ellos, como las líneas en X, ajedrezados y líneas con extremos en voluta remiten a diseños inkaicos. Todos ellos se disponen formando combinaciones de mayor o menor complejidad en las diferentes partes del escutiforme (fig. 11 b3, b4, c1, c3, c4, e1, f1, f2 y fig. 12). Muchos de los diseños descritos son recurrentes en las urnas santamarianas (fig. 2). En estas últimas también están presentes los escutiformes subdivididos en campos y las figuras de cabezas cercenadas, cuya morfología triangular se asemeja a la de algunos rostros que aparecen dentro del perímetro de los escutiformes (fig. 11 C3). Además de los escutiformes de factura completa, llama la atención la existencia de



Figura 11. Diversidad de diseños internos.
Figure 11. Different types of internal designs.



Figura 12. Escutiformes con diseño interno complejo y tocado, Alero Ambrosetti, CCP (fotos con retoque digital).
 Figure 12. Shield-shapes with complex internal design and headdress, Alero Ambrosetti, CCP (digitally enhanced photos).

una escasa cantidad de representaciones inconclusas que facilita observar las diversas etapas que se encadenan en el diseño de estas figuras, un análisis ya emprendido por Pages (ver Santoni & Xamena 1995).

Dimensiones y tonalidades

Los escutiformes se presentan en una gran variedad de dimensiones, predominando los clasificados como grandes (hasta 20 x 20 cm) con un 45,45%, seguidos por los medianos (hasta 10 x 10 cm) con el 34,76% (fig. 13). Se registran casos excepcionales de hasta 1,10 m de alto.

Si bien la literatura referida al tema destacó la policromía de los escutiformes, los presentes en la microrregión de estudio son principalmente monocromos (56,64%) y hacen uso de diferentes tonalidades de amarillo y rojo, además de blanco, negro y gris (fig. 9 c1 y c2). También se ha documentado una gran cantidad de casos de bicromía, en los cuales se combinan los tonos mencionados (40,71%), además de la tonalidad natural de la roca cuando se registra el juego de figura-fondo (fig. 9 c3, c4, d2). Los ejemplos registrados de policromía solo implican la combinación del blanco, rojo y negro que se registró en el Alero Ambrosetti de la localidad CCP (2,65%) y un escutiforme en amarillo y negro con tobilleras blancas en ABL1 (fig. 9 d1, d3 y d4). Cabe destacar que la variedad de colores utilizados no se correlaciona necesariamente con la complejidad de los diseños. El tratamiento de las figuras puede ser lineal (19,57%), plano (52,17%) o lineal/plano (28,26%) (fig. 11

a1, a3 y a4). Interesa destacar que dichas características no se combinan de un modo preestablecido, sino que juegan entre sí generando una amplísima variedad de efectos visuales. Esta multiplicidad lleva a reconocer una vez más que una gran parte de los escutiformes son ejemplares únicos dentro del inventario total de figuras de este tipo.

Conjuntos y temas

Los escutiformes de Guachipas se presentan aislados o en conjuntos tonales con otros tipos de motivos conformando una temática muy amplia. Primeramente, hay que destacar su asociación con camélidos agrupados o alineados como ocurre en Alero Ambrosetti y ABL3 (figs. 6g y 14b). Estos últimos pueden estar formando parte de escenas de caravanas, si bien no hay claras evidencias de representaciones de carga sobre el lomo de los animales, con la excepción de algunas figuras de Carahuasi (Ambrosetti 1895). Los escutiformes también se asocian con figuras zoomorfas (fig. 14c), con otros escutiformes y, además, con representaciones de máscaras. Este último tipo de asociación (escutiforme-máscara) se registra exclusivamente en dos diferentes sectores del sitio Las Planchadas. En uno de ellos (sector 1) se observan dos máscaras que conforman un mismo conjunto tonal (blanco) con varios escutiformes, además de presentar el mismo tipo de tratamiento de la figura (fig. 14d). Por otro lado, en la figura 2 se observan otras dos máscaras (sector 3) que no están

directamente asociadas a escutiformes, como en el caso anterior, sino que son contemporáneas al primer momento de producción de una hilera de llamas. Es así que se observa que las cabezas y patas delanteras de los animales comparten similitud tonal y de tratamiento

con las representaciones de máscaras. Esta alineación de camélidos fue repintada en un momento posterior (cuerpo y patas traseras) y completada con la figura de un caballo con su jinete que encabeza la hilera de animales. Se trata de la única representación registrada

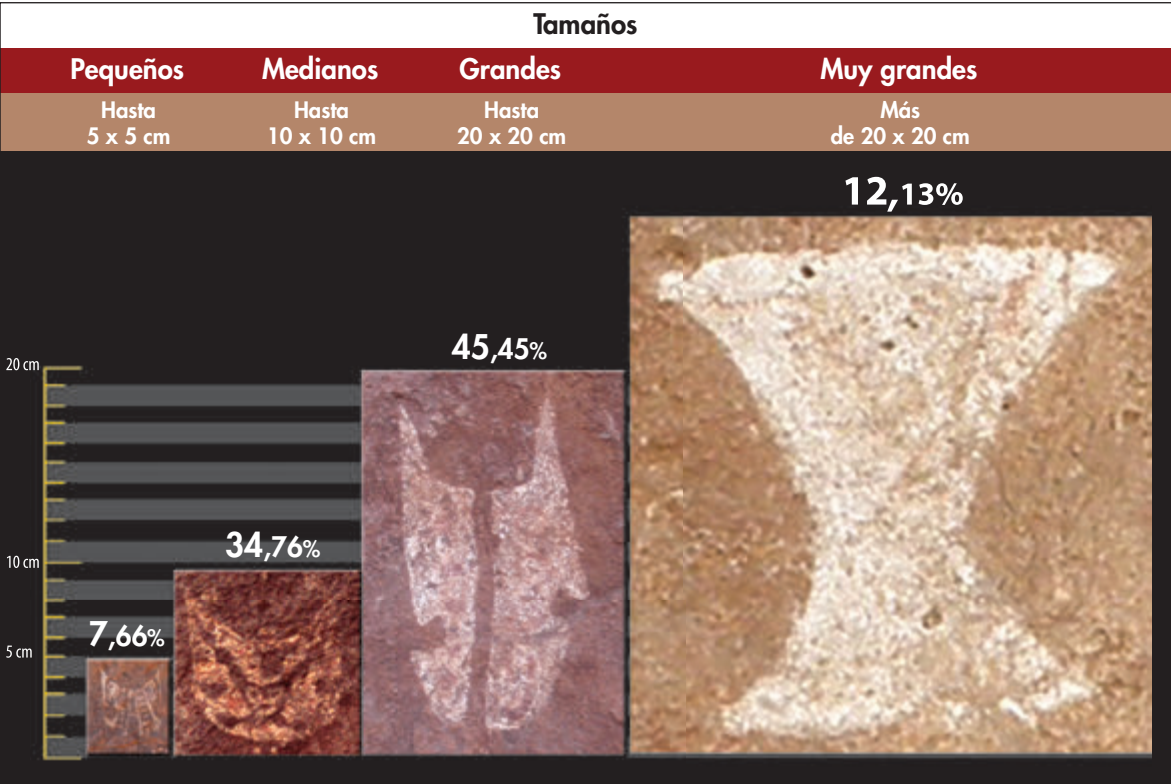


Figura 13. Dimensiones.
Figure 13. Dimensions.

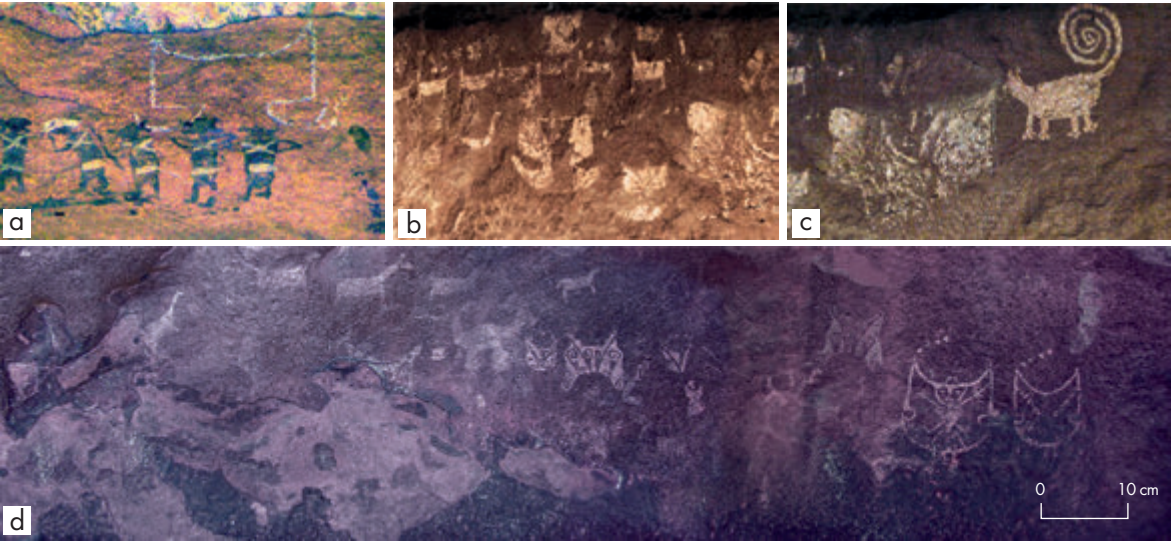


Figura 14. Temas; a), b) y c) ABL3; d) Las Planchadas (fotos con retoque digital).
Figure 14. Themes; a), b) and c) ABL3; d) Las Planchadas (digitally enhanced photos).

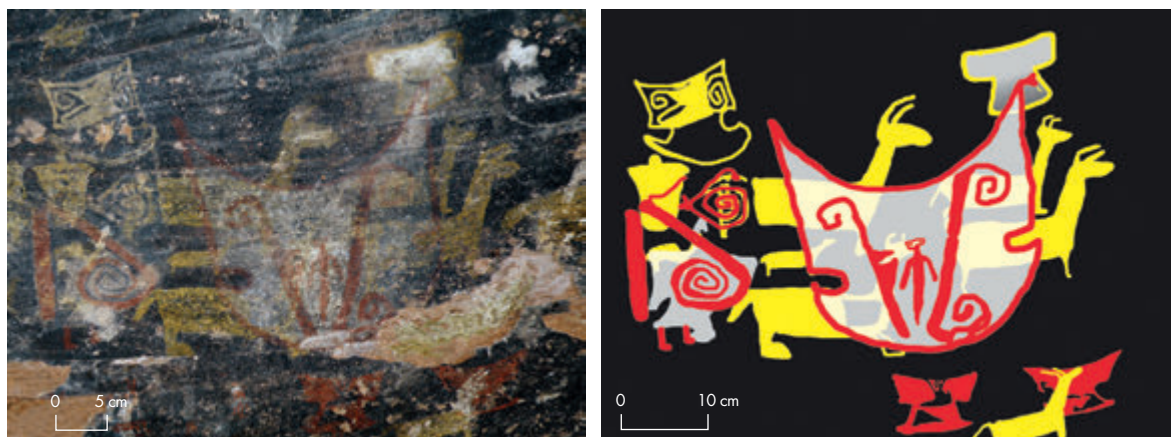


Figura 15. Superposición y efecto de transparencia registrados en Carahuasi.

Figure 15. Overlapping and transparency effect recorded at Carahuasi.

en el departamento de Guachipas de clara asignación al período hispano-indígena.

Las máscaras vuelven a marcar un grado de similitud muy grande con los diseños de las urnas santamarianas. En el sector superior de ambas representaciones que se ilustran en la figura 2, se observa la forma de un “sobre-rostro”, rasgo distintivo que Nastri (2008: figs. 6 a 10) identifica en el cuello de algunas urnas. La parte inferior de las máscaras de Las Planchadas es una intrincada composición figura-fondo conformada por diseños de triángulos con espiral, un tipo de combinación recurrente tanto en las urnas santamarianas como en los escutiformes de Guachipas. Por otro lado, interesa destacar también la estrecha semejanza que comparten los contornos de las máscaras de Las Planchadas y de los escutiformes, sobre todo si las primeras se aprecian luego de ser invertidas 180° de su posición en el soporte (Podestá et al. 2005, láms. 22 y 23) (fig. 2). Todos estos rasgos permiten estrechar las semejanzas entre escutiformes y máscaras y sugerir la existencia de una simbología compartida de la que también forman parte las urnas santamarianas.

El repertorio temático de Guachipas se completa con las asociaciones de escutiformes con hileras de antropomorfos que son recurrentes y se presentan en una gran variedad de casos (fig. 14a). Por ejemplo, en Carahuasi se superponen a hileras de personajes con uncu (fig. 15) y en ABL3 adquieren una posición jerárquica respecto de hileras de antropomorfos (fig. 14a). Asimismo, se registra una menor cantidad de asociaciones con figuras humanas enfrentadas con armas (fig. 6c) (solo en pocos casos los escutiformes las presentan), además de escenas de caza, de sacrificio (fig. 6e) y cabezas trofeo (fig. 6d), en definitiva un repertorio muy amplio que en este trabajo solamente es esbozado.

Superposiciones

Se registra un total de 27 casos de superposiciones que involucran motivos escutiformes exclusivamente en el sector sur (Las Juntas) de la microrregión. De esta manera, teniendo en cuenta la cantidad de motivos analizados, se observa una baja tasa de superposiciones espacialmente restringida. La mitad de los casos (N: 13) se circunscriben a Carahuasi, mientras que los restantes se concentran en la localidad CCP (N: 10) y en Las Planchadas (N: 4). Se ha podido definir el orden de ejecución de las superposiciones en 22 casos, observándose que los escutiformes ocupan la posición inferior como superior en la misma proporción (Tabla 3). Los otros motivos que forman parte de las superposiciones, junto con los escutiformes, son figuras humanas, uncus, camélidos, cruces de contorno curvilíneo y trazos grabados, entre otros.

Los escutiformes incluidos en superposiciones presentan una gran variabilidad en términos del contorno general, morfología del borde superior, presencia/ausencia de atributos humanos y el predominio de aquellos de tamaño mediano y grande.

Cuando se considera la información de cada sitio/localidad en particular, se observan ciertas singularidades que cabe mencionar. Por ejemplo, en Las Planchadas, a diferencia de lo observado en CCP y Carahuasi, los escutiformes ocupan solamente la posición inferior en las superposiciones consideradas.

En CCP y Carahuasi se destacan dos casos de superposiciones que involucran escutiformes sobre otros escutiformes. Interesa destacar el de este último sitio, donde se observa un escutiforme de tamaño muy grande con borde superior y escotaduras cóncavas con diseños internos, parcialmente superpuesto a otro de tamaño mediano con borde superior recto sin diseño

Tabla 3. Superposiciones con orden definido de la microrregión Guachipas. Referencias: Zoo. = zoomorfo.
 Table 3. Overlapping motifs with defined order in the Guachipas microregion. Reference: Zoo.= zoomorphic.

Sitio/ localidad	Cantidad de superposiciones	Motivos en posición superior	Motivos en posición inferior
Las Planchadas (LP)	1	Figura humana	Escutiforme
	2	Camélido	Escutiforme
	3	Felino	Escutiforme
	4	Espiral	Escutiforme
Cerro Cuevas Pintadas (CCP)	1	Escutiforme	Triángulos alineados
	2	Escutiforme	Cruz de contorno curvilíneo
	3	Escutiforme	Escutiforme
	4	Uncu	Escutiforme
	5	Escutiforme	Figura humana
	6	Escutiforme	Círculo
	7	Escutiforme	Zoo. indeterminado
	8	Escutiforme	Trazos verticales (grabados)
Carahuasi	1	Escutiforme	Escutiforme
	2	Escutiforme	Camélido
	3	Escutiforme	Uncu
	4	Camélido	Escutiforme
	5	Escutiforme	Figura humana
	6	Escutiforme	Figura humana
	7	Camélido	Escutiforme
	8	Escutiforme	Camélido
	9	Camélido	Escutiforme
	10	Camélido	Escutiforme

interno. Ninguno de ellos presenta atributos humanos (fig. 15). Los diseños de líneas con extremos en voluta que presenta el escutiforme ubicado en posición superior remiten a uno de los tipos básicos de *tokapu* inka establecidos por Thomas Barthel (1971) (citado por De Rojas Silva 2008).

De esta manera, tanto en CCP como en Carahuasi, la ejecución de escutiformes remite a diferentes momentos de las secuencias pictóricas del Tardío, lo que permite sostener la redundancia de su producción en el tiempo.

RETOMANDO IDEAS Y PLANTEANDO EXPECTATIVAS

En este artículo abordamos un tipo de representación, el escutiforme, recurrente en una amplia región del NOA y en una más acotada del Norte de Chile durante los momentos tardíos de la ocupación prehispánica que incluye

la dominación inkaica. En la microrregión Guachipas observamos que la representación del escutiforme se reitera a lo largo del Tardío por medio de los casos de superposiciones consignados, que incluyen también figuras de escutiformes superpuestas. A pesar de contar con esta evidencia, aún no nos es posible precisar esta cronología, pero sí sugerir que esta representación no se interrumpe a lo largo del período considerado y que se encuentra presente durante el momento de la conquista inkaica. Algunos de los diseños internos de los escutiformes, tema que no pudimos abordar aquí detalladamente, remiten al tipo de decoración de vestimenta inkaica. Además, propusimos que la simbología del escutiforme podría alcanzar momentos hispano-indígenas, como quedó expresado en el sitio Las Planchadas.

Indicamos que los escutiformes en Guachipas tienen una presencia ubicua hallándose en todas las localidades con representaciones rupestres y en la gran mayoría de los sitios tratados, totalizando un 20% del corpus total

de motivos. Dentro del extenso espacio circumpuneño argentino-chileno, es aquí donde se da la mayor concentración de este tipo de motivos.

Mencionamos su posición destacada respecto de otros motivos y enfatizamos su variada visibilidad sobre los soportes rocosos. Hicimos hincapié en dos aleros donde los escutiformes se ubican en sectores bajos con visibilidad restringida, de presentación muy privada (Lenssen-Erz 2004), sin por ello dejar de ostentar una posición realzada en relación con otros motivos. Un 22,5% de la muestra total de escutiformes analizada se encuentra bajo estas condiciones. Por un lado, esto plantea una restricción a la apreciación por parte de grupos numerosos. No obstante proponemos que, considerando todas las características en conjunto, expresa la intención de los ejecutores de lograr una preservación privilegiada de estas imágenes y, por lo tanto, su mayor perduración en comparación con la de otras pinturas que quedan excluidas de los soportes protegidos.

Otras características posicionan a los escutiformes como representaciones conspicuas dentro del conjunto de motivos de la microrregión. Estas particularidades incluyen una gran diversidad de contornos y dimensiones, amplia variedad de los diseños internos y tonalidades de pintura empleadas, así como el uso restringido de la policromía. Determinados recursos plásticos, en especial simetría, figura-fondo y contorneado, además de la transparencia, son de uso distintivo en la producción de escutiformes, así como también de las máscaras cuya morfología general asimilamos a la de los escutiformes (fig. 2). En términos generales, se observó una factura más cuidadosa en relación con otros tipos de motivos. Todas estas propiedades permiten inferir una importante inversión de trabajo en la mayor parte de los escutiformes.

Así, en estos motivos se sintetiza una serie de rasgos que son exclusivos en su comparación con el repertorio rupestre general. Su amplia variabilidad morfológica se aúna con la diversidad temática en las que el escutiforme interviene, dentro de la cual siempre adquiere una posición relevante (fig. 14 a, b y c). Su localización sobre el soporte muestra mayor jerarquía respecto de otros motivos asociados y expresa, en ocasiones, una clara intención de privilegiar la preservación de los escutiformes.

Somos conscientes de que estas particularidades estéticas, que tan notoriamente se vuelcan en los escutiformes, no son meras recurrencias sino que, por lo contrario, tienen un propósito bien definido desde el mismo momento en que el motivo rupestre fue concebido. Así, todas estas cualidades permiten caracterizar a los escutiformes como imágenes estéticamente resonantes.

Como planteamos en la introducción, el arte rupestre tiene la capacidad, en comparación con otros aspectos del registro arqueológico, de impactar en un grupo mayor de gente. Sin embargo, destacamos la necesidad de considerar las características de cada conjunto de representaciones, a fin de evaluar si este es el caso en las imágenes bajo estudio. Luego del análisis realizado, sostenemos que los escutiformes de la microrregión Guachipas efectivamente presentan una serie de características que refuerzan aún más ese potencial dentro del conjunto general de representaciones rupestres del NOA. Es notorio que estas imágenes buscaron dejar una impronta sensorial en las personas que las observaron y justamente esta idea es la que conduce a indagar sobre el valor y el rol específico que estas cumplieron dentro del contexto social donde fueron creadas (ver al respecto Gosden 2001).

Su extensa dispersión por el NOA y en sectores acotados del Norte de Chile durante momentos prehistóricos tardíos, además de la amplitud de soportes –más allá del rupestre– sobre los cuales se plasma, realza a esta representación como una significativa visual de alto contenido simbólico. De tal manera, estas características, sumadas a las propiedades estéticas que presentan, como se evidenció en el área de estudio, en lo relativo a su emplazamiento, morfología y dimensiones, etc., sugieren que fueron elaboradas con la intención de ser observadas por un grupo amplio de personas, que en nuestro caso correspondería a pastores y caravaneros. Así, se plantea que probablemente expresaron cuestiones de índole sociopolítica. Por otra parte, la gran variabilidad registrada en la microrregión Guachipas apunta a la riqueza de contenido simbólico que conllevan estas figuras.

Revisando las diferentes interpretaciones que durante más de cien años se entretejieron alrededor de los escutiformes, aceptamos la idea generalizada de que se trata de figuras humanas –y no simplemente de sus vestimentas– que representan individuos que surgen de la nueva jerarquía social del Tardío en los Andes centro-sur y que concentran en sí mismos altos niveles de estatus, prestigio y poder.

La identificación con estos personajes es coherente con el cambio socioeconómico ocurrido durante los Desarrollos Regionales. Este Período se relaciona “con la concentración del poder de decisión en individuos o elites que habrían ejercido un progresivo control sobre la producción agrícola y pastoril” (Aschero 2000: 18), una situación que se habría iniciado ya en momentos previos al Tardío. Siguiendo a Aschero, esta nueva situación posiciona a jefes y curacas en la órbita del poder y, a partir de ese momento, son estos los individuos que establecen las nuevas estrategias para la producción agropastoril

y ejercen el control sobre el tráfico caravanero. Para el caso específico de Guachipas sostenemos la hipótesis de que en esta microrregión, dada su aptitud para la práctica pastoril, se concentraría una cantidad de sitios de descanso de caravanas. Estos lugares combinarían asentamientos vinculados al pastoreo local y áreas de campamento reiterado y relativamente prolongado de tropas en viaje. Producto de esta interacción se llevarían a cabo prácticas rituales enmarcadas en una cosmovisión ampliamente compartida por los pastores circumpuneños a partir de la negociación entre caravaneros en tránsito, grupos locales y sus autoridades/deidades en torno a los derechos sobre el aprovechamiento de recursos (pasto, leña, agua, cebil, etc.) (Nielsen 1997).

En el caso de Guachipas, cobra especial interés la localidad CCP, uno de los repositorios con representaciones de escutiformes más densos, no solo en cuanto a la cantidad de sitios, sino también de representaciones. Dada la vecindad de CCP con los bosques de cebil, es factible pensar que el control ejercido por la nueva jerarquía social también recayó sobre los ámbitos de procedencia de la principal especie alucinógena utilizada en prácticas ceremoniales en el NOA y norte de Chile. CCP pudo haber jugado un rol particular en este contexto, debido a que se trata de la zona más próxima y accesible para su adquisición desde ambientes de puna (ver al respecto Aschero 2000; Santoni & Xamena 1995), y esta cercanía facilitaría el control y la obtención rápida y eficaz de este alucinógeno. No sería entonces casual la recurrencia de escutiformes en CCP y en otros sitios próximos como Carahuasi y Las Planchadas. En suma, tratamos con un tipo de representación que aparece y se repite en momentos donde se manifiesta una mayor complejidad social y competencia intergrupal en conjunto con una ampliación de las redes de interacción regional que incluyó también el intercambio de sustancias alucinógenas.

En este contexto político-social, es razonable aceptar que los escutiformes con atributos humanos o sin ellos representan a personajes jerárquicos, como jefes, curacas y guerreros, como fue sugerido anteriormente (Ambrosetti 1895; Quiroga 1931; González 1977; Aschero 2000, entre otros). Los tocados emplumados y las armas que portan estas figuras –tal como se manifiesta en la iconografía de las urnas santamarianas–, entre las cuales se destacan las hachas, son indicadores de la alta jerarquía de estos personajes, como fue señalado por los primeros investigadores que los describieron (Ambrosetti 1895; Quiroga 1931).

Los casos de escutiformes sin rasgos corporales ni objetos portables, referidos en el acápite Conjuntos y temas, que en Guachipas alcanzan un 60% del total de

estas representaciones, requieren un comentario particular. La ausencia de rasgos humanos en los escutiformes convierte a estas representaciones en una suerte de imágenes mnémicas altamente consustanciadas con la imagen del hacha de alto poder simbólico en el área que tratamos. Esto conduce a que estas representaciones se conviertan en íconos independientes de la figura humana, pero no por ello dejan de remitir a esta. Un análisis similar realizó Aschero en relación con los ancoriformes y las figuras de las hachas del arte rupestre del Tardío en la circumpuna (Aschero 2000). Esta interpretación también coincide con la propuesta de Montt & Pimentel (2009) cuando refieren los escutiformes a formas de hombres-hacha. En definitiva, la simbiosis hacha-figura humana no es más que una vieja propuesta de Ambrosetti (1903) que aúna dos imágenes de alto poder simbólico para reforzar aún más el poder de la imagen resultante.

De esta manera, tanto las investigaciones previas como el análisis aquí presentado apoyan la idea de que los escutiformes tienen una carga simbólica de magnitud. De allí que no sorprende que algunas de estas manifestaciones se hallen en lugares muy distanciados y fuera de los ámbitos circumpuneños, operando como marcas étnicas o emblemáticas en el paisaje (Aschero 2000: 36). El caso mencionado del valle de Illapel es buen ejemplo de ello y coincidimos con el autor que considera a estas representaciones como “significantes visuales con un importante capital simbólico” (Troncoso 2011: 228).

Como se planteó previamente, uno de los aportes de este trabajo es evidenciar la gran variabilidad observada en los escutiformes, ya que las casi 400 representaciones son diseños únicos e irrepetibles, con la salvedad de algunos pocos motivos compuestos que muestran semejanza entre sí. Esta diversidad no es exclusiva de los escutiformes de la microrregión Guachipas, sino que es compartida con otros sitios del NOA y Norte de Chile. Nos preguntamos acerca del porqué de esta diversidad y esto nos lleva a revisar la propuesta de Dowson (1998) en su análisis de las pinturas rupestres dentro del contexto de creencias Bushman (sur de África), donde observa que ciertas imágenes participan activamente en las prácticas sociopolíticas en las cuales están inmersas. El autor se refiere a un motivo altamente idiosincrático, el *rain-making*, que adquiere una amplia diversidad morfológica y compositiva en su representación. La diversidad es explicada como una búsqueda de notoriedad por parte del individuo (el chamán), que produce y manipula una imagen que le es propia y que, por lo tanto, busca diferenciarse de la de los demás, a fin de expresar su estatus frente a otros individuos de su contexto social (Dowson 1998: 85-87). Si bien la propuesta de Dowson puede ser el inicio de

una explicación para comprender la diversidad de los escutiformes de Guachipas –en el entendimiento que los escutiformes son representaciones resonantes creadas por individuos que buscan a través de la ejecución de imágenes posicionarse en esferas de poder–, somos conscientes de que debemos indagar aún más en estos temas de cuestiones identitarias y demarcadores territoriales.

Al haber abordado el análisis de los escutiformes de la microrregión Guachipas cumplimos parcialmente con una vieja deuda, que es la de presentar al público un corpus iconográfico sobresaliente dentro del arte rupestre del NOA, que se encontraba prácticamente inédito. A pesar de ello, son varios los temas que quedan por encarar, como, por ejemplo, la riquísima información etnohistórica sobre la temática, la que permitirá aportar en el significado de las representaciones y escenas en las cuales los escutiformes intervienen como protagonistas. Asimismo, queda pendiente explorar otras variables en el estudio de los motivos escutiformes, avanzar en la comparación con las restantes imágenes realizadas en el Tardío y, por último, considerar las restantes líneas de evidencia que sean abordadas a medida que continúen las investigaciones. En el futuro intentaremos profundizar en temas que fueron meramente anunciados en esta primera presentación de los escutiformes de Guachipas, entre ellos la función que estos cumplieron como expresiones de identidad y de demarcación territorial. Estos y otros interrogantes irán guiando nuevos aportes en la temática.

RECONOCIMIENTOS A quienes colaboraron en las diferentes etapas del trabajo en Guachipas: Luis Santillán, David Guzmán, Mario Lazarovich, Raúl Mahr, Anabella Vasini, Irene Meninato. A la cuidadora de Pirguas del Sol, Victoria Quiroz y a la Policía Lacustre de Salta por sus atentos servicios. A Diana Costa Ríos, María Inés Diez, Sonia Escudero y Guadalupe Cernusco por su colaboración y apoyo logístico. Un especial reconocimiento a Thomas Heyd y a los evaluadores por sus buenos consejos.

NOTAS

¹ En el término Tardío englobamos los Períodos de Desarrollos Regionales e Inka (y los respectivos utilizados en Chile), además de los momentos más tempranos del Hispano-Indígena.

² Vale aclarar que no se han hallado escutiformes en Perú ni en Bolivia (Rainer Hostnig y Matthias Strecker com. pers.).

³ Adoptamos momentáneamente el nombre de máscara ante la falta de otro término más apropiado para describir estas imágenes, peculiares y novedosas en el arte rupestre, que aluden a un diseño que cubre el rostro y parte del cuerpo de una imagen antropomorfa. Podría tratarse de pintura facial-corporal.

⁴ María de Hoyos defiende su tesis doctoral sobre la figura humana en el arte rupestre del NOA en agosto del 2013, coincidiendo con el momento de concluir el presente artículo. Debido a este motivo no hemos podido incorporar mucha de la exhaustiva información sobre los escutiformes que ella presenta.

⁵ La prospección realizada en los últimos años por nuestro equipo permitió identificar 26 aleros, pero el conteo llevado a cabo por Santoni y Xamena (1995) sumó 33 aleros.

⁶ Al respecto coincidimos con Aschero y Martel que consideran que la representación y el motivo se entienden “como conceptos que operan en pasos distintos del análisis del contenido de un sitio de arte rupestre”. La representación “tiene que ver con la segmentación inicial que el analista realiza al observar la superficie del soporte” y “que visualiza como unidades discretas (separadas unas de otras en el espacio del soporte) y que fueron producidas por un gesto técnico completo”. El motivo “tiene que ver con los vínculos que el analista discrimina entre las representaciones: articulaciones por inclusión, ligaduras, vínculos anecdóticos, etc.” (Aschero & Martel 2003-2005: 50).

⁷ El término atuendo alude a la vestimenta y a todo tipo de ornamentación, tocado y objetos portados por la figura humana (*sensu* Montt 2005: 73).

REFERENCIAS

- ALONSO, R. N.; E. NAVAMUEL & E. TARUSELLI, 2000. *Cabra Corral. Geología-Arqueología-Historia*. Salta: Gráfica Editora.
- AMBROSETTI, J. B., 1895. Las grutas pintadas y los petroglifos de la provincia de Salta. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* XVI: 311-342.
- 1903. Cuatro pictografías de la región Calchaquí. *Anales de la Sociedad Científica Argentina* 56: 3-13. Buenos Aires: Sociedad Científica Argentina.
- 1904. Apuntes sobre la arqueología de la puna de Atacama. *Revista del Museo de La Plata* 12: 1-30.
- 1906. Exploraciones arqueológicas en la Pampa Grande (Provincia de Salta). *Publicaciones de la Sección Antropológica* 1: 1-198. Facultad de Filosofía y Letras.
- APARICIO, F. DE, 1944. La Gruta Pintada de El Lajar (Departamento de Guachipas, provincia de Salta). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 4: 79-83.
- ASCHERO, C. A., 1979. Aportes al estudio del arte rupestre de Inca Cueva-1 (Departamento de Humahuaca, Jujuy). En *Actas de las Jornadas de Arqueología del Noroeste Argentino*, pp. 419-459. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en la Argentina*, M. M. Podestá & M. de Hoyos, Eds., pp. 15-44. Buenos Aires.
- ASCHERO, C. & Á. MARTEL, 2003-2005. El arte rupestre de Curuto-5, Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 20: 47-72.
- BERENGUER, J., 2004a. *Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama*. Santiago de Chile: Sirawi.
- 2004b. Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: Imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 75-108.
- 2009. Caravaneros y guerreros en el arte rupestre de Santa Bárbara, Alto Loa. En *Crónicas sobre la piedra, arte rupestre de las Américas*, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama, Eds., pp. 193-203. Arica: Universidad de Tarapacá.
- BOMAN, E., 1908. *Antiquités de la Région Andine de la République Argentine et du Dessert d'Atacama*. París: Imprimerie Nationale.
- CRUZ, P. & R. JARA, 2011. Por encima de las nubes. Caminos, santuarios y arte rupestre en la serranía de Calilegua (Jujuy, Argentina). *Comechingonia* 14: 75-96.
- DE ROJAS SILVA, D. V., 2008. *Los tokapu. Graficación de la emblemática inka. Colección Patrimonio*. La Paz: Producciones CIMA Editores.
- DOWSON, T. A., 1998. Rain in Bushman belief, politics and history: The rock-art of rain-making in the south-eastern mountains, southern Africa. En *The Archaeology of Rock-Art*, C. Chippindale & P. Taçon, Eds., pp. 73-89. Cambridge: Cambridge University Press.
- FALCHI, M. P., 1994. Arte rupestre del periodo Agro-Alfarero Tardío en la región de Antofagasta de la Sierra. Provincia de Catamarca (Rep. Argentina). *Boletín SLARB* 8: 40-54.

- FERNÁNDEZ DISTEL, A., 2001. *Catálogo del arte rupestre. Jujuy y su región*. Buenos Aires: Dunker.
- GONZÁLEZ, A. R., 1967 Una excepcional pieza de mosaico del N. O. argentino. *Etnia* 6: 1-28.
- 1977. *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su historia cultural*. Buenos Aires: Editorial Valero.
- GOSDEN, C., 2001. Making sense: archaeology and aesthetics. *World Archaeology* 33 (2): 163-167.
- HEYD, T., 2003. Rock art, aesthetics and cultural appropriation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (1): 37-46.
- 2012. Rock "Art" and Art. Why aesthetics should matter. En *A Companion to Rock Art*, J. McDonald & P. Veth, Eds., pp. 276-293. Chichester: Blackwell Publishing.
- HOYOS, M. DE, 2010. La Bodega, un espacio plástico en el oriente de Salta. En *Arqueología Argentina en el Bicentenario de la Revolución de Mayo*, Tomo V, R. Bárcena & H. Chiavazza, Eds., pp. 2077-2082. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales.
- 2013. Cuerpos imaginados. Variaciones en la representación de la figura humana en el arte rupestre de la zona valliserrana del noroeste argentino. Tesis para optar al grado de Doctor en Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- LA PRENSA, 1971. Hallaron en Salta pinturas rupestres hechas por indígenas hace siglos. *La Prensa*, 27 de junio de 1971.
- LENSEN-ERZ, T., 2004. The setting of rock painting sites in the Branberg. En *The figured landscapes of rock art. Looking at pictures in place*, C. Chippindale & G. Nash, Eds., pp. 131-150. Cambridge: Cambridge University Press.
- LORANDI, A. M., 1966. El arte rupestre del noroeste argentino (área del Norte de La Rioja y sur y centro de Catamarca). *Dédalo. Revista de Arte e Arqueología. Museo de Arte e Arqueología* II (4): 15-171.
- LEDESMA, R. & C. SUBELZA, 2012. *Cerámica y arte rupestre en Cafayate. Un enfoque arqueológico*. Salta: Editorial de la Universidad Nacional de Salta. [En prensa].
- MARTEL, Á., 2009. Arte rupestre: Construcción y significación del espacio en la puna meridional argentina (Antofagasta de la Sierra, Catamarca). En *Crónicas sobre la Piedra, arte rupestre de las Américas*, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama, Eds., pp. 271-280. Arica: Universidad de Tarapacá.
- 2010. Arte rupestre de pastores y caravaneros: Estudio contextual de las representaciones rupestres durante el Período Agroalfarero tardío (900-1480 DC) en el Noroeste argentino. Tesis para optar al grado de Doctor en Arqueología, Universidad de Buenos Aires.
- MENINATO, I., 2008. El arte rupestre en Tastil. Estudio reinterpretativo. Tesis de para optar al grado de Licenciado en Antropología, Universidad Nacional de Salta.
- MONTT, I., 2005. Vestimenta en la cultura visual Tardía del desierto de Atacama. Tesis para título de Arqueóloga, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- MONTT, I. & G. PIMENTEL, 2009. Grabados antropomorfos tardíos. El caso de las personificaciones de hachas en San Pedro de Atacama (norte de Chile). En *Crónicas sobre la Piedra, arte rupestre de las Américas*, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama, Eds., pp. 221-234. Arica: Universidad de Tarapacá.
- MUSCIO, H. J., 2010. Representaciones rupestres tardías en Morritos, San Antonio de Los Cobres, Puna de Salta. Observaciones e hipótesis preliminares. *Comechingonia* 13: 115-119.
- NASTRI, J., 2008. La figura de las largas cejas de la iconografía santamariana. Chamanismo, sacrificio y cosmovisión calchaquí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (1): 9-34.
- NAVAMUEL, E., 1997. Arte rupestre de Salta. En *Actas de las Jornadas Internacionales de Arte Rupestre. "El rastro más antiguo de la espiritualidad humana"*. Salta, Octubre de 1997. <<http://www.rupestre.com.ar/articulos/rup03.htm>> [Citado 18-02-2013].
- NIELSEN, A., 1997. El tráfico caravanero visto desde La Jara. *Estudios Atacameños* 14: 339-371.
- 2007. Armas significantes: tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (1): 9-41.
- PALMA, J. R., 1997-1998. Ceremonialismo mortuario y religioso arqueológico: Apuntes sobre complejidad social. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 22-23: 179-202.
- PODESTÁ, M. M., 1986-1987. Arte rupestre en asentamientos de cazadores-recolectores y agroalfareros en la Puna Sur de Argentina: Antofagasta de la Sierra, Catamarca. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 16 (1): 241-163.
- PODESTÁ, M. M.; D. ROLANDI & M. SÁNCHEZ PROAÑO, 2005. *Arte rupestre de Argentina indígena. Noroeste*. Buenos Aires: GAC, Academia Nacional de la Historia.
- QUIROGA, A., 1931. *Petrografías y pictografías de Calchaquí*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- ROLANDI, D.; M. M. PODESTÁ, M. SÁNCHEZ PROAÑO & A. RE, 2002. Procesos de deterioro y diagnóstico del grado de preservación de sitios con pinturas rupestres: el caso de Las Juntas (Guachipas, provincia de Salta). En *Documento y registro del arte rupestre 6. Contribuciones al arte rupestre sudamericano*, F. Taboada & M. Strecker, Eds., pp. 94-108. Bolivia: SIARB.
- RUIZ, M. & D. CHOROLQUE, 2007. *Arte rupestre del Pukara de Rinconada: una historia visual*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- SANTILLÁN, L., 1991 Ms. Informe preliminar "Las Juntas" (Departamento de Guachipas).
- SANTONI, M. & M. XAMENA, 1995 Ms. Pirguas del sol. Espacios sagrados y pinturas rupestres en Guachipas, Salta, Argentina.
- TARRAGÓ, M. N., 2000. Chacras y Pukara. Desarrollos Sociales tardíos. En *Nueva Historia Argentina. Los pueblos originarios y la Conquista*, M. N. Tarragó Ed., pp. 257-300. Buenos Aires: Sudamericana.
- TURNER, J. C. & R. MON, 1979. Cordillera Oriental. En *Actas del Segundo Simposio de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba*, Vol. I, pp. 57-95. Córdoba.
- TRONCOSO, A., 2011. Personajes fuera de lugar: antropomorfos tardíos en el arte rupestre del norte semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología* 12: 221-230.
- WILLIAMS, V.; M. P. VILLEGAS, M. S. GHEGGI & M. G. CHAPARRO, 2005. Hospitalidad e intercambio en los valles mesotermiales del noroeste argentino. *Boletín de Arqueología UCP* 9: 335-372.



REGISTRO DE MÁSCARAS EN SIERRA DE LA VENTANA DE LA REGIÓN PAMPEANA ARGENTINA. PRESENTACIÓN DE EXPLICACIONES ALTERNATIVAS

RECORDS OF MASKS IN SIERRA DE LA VENTANA, PAMPEAN REGION OF ARGENTINA: ALTERNATIVE EXPLANATIONS

FERNANDO OLIVA*

El conjunto rupestre de la región pampeana sudamericana está constituido fundamentalmente por motivos abstractos y rectilíneos, y en bajo porcentaje se reconocen motivos “figurativos”. Entre este tipo de “diseños” se encuentran representaciones escasas y puntualmente distribuidas de “máscaras” registradas en solo dos sitios de los treinta y cuatro con pinturas rupestres del sistema de Ventania de la provincia de Buenos Aires, República Argentina. La vinculación con otros motivos de máscaras semejantes, en áreas lindantes, indicaría la expresión, en un contexto acotado de la transición patagónica pampeana, de una particularidad de códigos comunes compartidos al menos por una parte de la población que ocupó este territorio. Sobre la Gruta de los Espíritus, uno de los sitios estudiados aquí con presencia de “máscaras”, existen relatos etnohistóricos, así como de tiempos contemporáneos, que informan sobre la reutilización de este sitio por parte de comunidades indígenas trasandinas para la realización de rogativas, revalorizando este espacio como lugar de resignificación simbólica.

Palabras clave: máscaras, región pampeana, simbolismo

The rock art repertoire of the Pampean region consists primarily of abstract and rectilinear motifs and a low percentage of “figurative” motifs. Among these designs are a few “mask” representations found in just two of the thirty-four parietal art sites in the Ventania Range of Buenos Aires Province, Argentina. The association of these with similar mask motifs found in bordering areas points to the representation of similar expressions in a limited context within the Patagonian-Pampean transition. Regarding Gruta de los Espíritus, the investigation of one site with masks yielded ethno-historic and contemporary accounts reporting the reuse of this site by trans-Andean indigenous communities for the purpose of prayer, revaluing this space as a place of symbolic resignification.

Key words: masks, Pampean region, symbolism

INTRODUCCIÓN

En la región pampeana sudamericana, localizada en los países de Argentina y Uruguay, una de las connotaciones más fuertes del registro arqueológico simbólico son las pinturas rupestres, mayoritariamente abstractas, reconocidas en sus diferentes ambientes serranos (Gradin 1975, 1977; Consens 1995, Consens & Oliva 1999; Mazzanti & Valverde 2003; Podestá et al. 2011). En este contexto, temas como movilidad, estrategias de subsistencia, circulación de información, simbolismo y ritualidad resultaron sustanciales en las investigaciones arqueológicas del sistema de Ventania (Oliva 2000, 2006; Oliva et al. 2010). Específicamente, en estas serranías se registraron treinta y cuatro sitios con arte rupestre, los cuales presentan características similares a otros de la región pampeana. Este conjunto rupestre presenta un repertorio de motivos abstractos geométricos pintados en color rojo, que incluyen, entre otros, líneas paralelas, zigzags, triángulos opuestos por el vértice y un porcentaje muy bajo de motivos “figurativos” – manos, antropomorfos – (Oliva 2000; Oliva & Algrain 2004, 2005; Oliva et al. 2010). Estas representaciones han sido asignadas a la tendencia abstracta geométrica compleja, en adelante TAGC, siguiendo criterios propuestos por Podestá, Bellelli y colaboradores (Bellelli et al. 2008; Podestá et al. 2008), estableciéndose de esta manera la vinculación de este conjunto rupestre con

* Fernando Oliva, CEAR Centro de Estudios Arqueológicos Regionales de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, email: fwoliva@unr.edu.ar

representaciones semejantes no solo de otros sectores de la región pampeana, sino con sitios del norte de la Patagonia y del sector central de la República Oriental del Uruguay (Podestá et al. 2011). Dentro de este conjunto se reconoció un tipo muy particular de motivos para la región pampeana: las representaciones de “caras”, “rostros antropomorfos”, “mascariformes” o “máscaras”, términos que se han usado indistintamente por diversos autores (González 1989; Shobinger 2002; Mazzanti & Valverde 2003; Troncoso et al. 2008) y que en este trabajo se asume que las mismas pueden ser asignadas como “máscaras”, dadas sus características formales de representación. Estos motivos se encuentran solamente en tres sitios de la región pampeana: Haras Los Robles, –sistema de Tandilia– (Mazzanti & Valverde 2003), sitio 1 Alero Corta Pies y Gruta de los Espíritus –sistema de Ventania–, conformando un evento estético muy particular, ya que constituyen “marcas” muy específicas de los sitios donde se encuentran. Asimismo, evidencian una relación formal y estructural con motivos similares representados en otro sector de latitudes medias de la República Argentina, en el sur de Mendoza (fig. 1) (Schobinger 1978, 2002). Por otra parte, la escasa representación de estos tipos de motivos en el sector norte de la región patagónica y la ausencia de su registro en gran

parte del territorio patagónico constituyen, sin dudas, elementos significativos no menores en la consideración del estudio de las máscaras (Menghin 1957; Casamiquela 1981; Boschín 2009).

Con relación a la Gruta de los Espíritus existen relatos etnohistóricos (Bengoa 1987; Mora Penroz 1998; Bechis 1999) y de tiempos contemporáneos que informan sobre la reutilización de este sitio por parte de comunidades indígenas trasandinas para la realización de rogativas.

Las diferentes evidencias arqueológicas o etnográficas aquí enunciadas ofrecen un marco interpretativo que se considera válido para el estudio de las representaciones en estudio. De esta manera, el arte rupestre de Ventania se transforma en una vía de abordaje central para la comprensión de los parámetros estéticos de las sociedades originarias y su visión sobre “el todo” que los rodea, que incluye diferentes formas de relacionarse con el universo y la comunidad. En este sentido, se asume que la perspectiva estética puede contribuir a la búsqueda de interpretaciones que se vinculan con la apropiación de determinados motivos y de los sitios donde estos se encuentran representados. Para tal fin, se exponen evidencias arqueológicas y etnográficas que aportan a la comprensión de las estructuras sociales e ideológicas de los grupos originarios que habitaron la región pampeana.



Figura 1. Mapa de ubicación de las áreas donde se localizan motivos de “rostros antropomorfos”, “caras”, “mascariformes” o “máscaras” en distintas regiones del centro de la República Argentina.

Figure 1. Map showing location of motifs with “anthropomorphic faces,” “faces,” “mask-shapes” or “masks” in different regions of central Argentina.

Uno de los objetivos de este trabajo es proponer explicaciones vinculadas con la ejecución de motivos de máscaras en sitios localizados en la Sierra de la Ventana por los grupos humanos que en diferentes momentos ocuparon este sector de la región pampeana.

ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS PARA EL ANÁLISIS

La determinación de “territorios” específicos por los grupos sociales implica la ocupación y por lo tanto la apropiación de determinados espacios en donde se lleva a cabo su subsistencia (Jochim 1981; Giménez & Héau Lambert 2007), así como los vínculos establecidos y la constitución de las respectivas identidades (Mantha 2009). En este sentido, es necesario considerar la movilidad como un mecanismo continuo adaptativo y sustancial mediante el cual se permite explotar el territorio y sus recursos, minimizar el riesgo y, fundamentalmente, aumentar el grado de información (Gamble 1990). Las vinculaciones entre los grupos cazadores recolectores y determinados espacios geográficos se encuadran en situaciones de apropiaciones territoriales funcionales y simbólicas, las cuales se establecen como construcciones de pertenencia a específicos territorios por los diferentes grupos a lo largo de la historia de su ocupación. Se estima que la comprensión de los aspectos iconográficos y de su entorno en sociedades de economías primitivas, así como de las vinculaciones que se establecen con otros grupos sociales, en escala macro regional, son claves para la interpretación de la constitución de estas sociedades.

El estudio de las sociedades cazadoras recolectoras comprende universos diversos, como, por ejemplo, la vinculación de estos grupos humanos con el empleo de los recursos ambientales de manera generalizada o compleja (Hayden 1981), o bien clasificaciones que establecen dentro de una lógica dicotómica la subdivisión en grupos simples o complejos (Keeley 1988). Dada esta amplia gama de posibilidades, se cree que en el estudio del registro rupestre realizado por las sociedades que habitaron en el sistema de Ventania resulta operativo, y por lo tanto oportuno, considerar el abordaje estético como una herramienta de análisis válida, tal como lo propone Thomas Heyd en varios de sus trabajos (Heyd 2003). En esta dirección, se estima que la estética en el arte rupestre abarca el estudio de las marcas grabadas o pintadas hechas por el hombre –como objetos de percepción– sobre una superficie rocosa. Es en esta relación donde se busca establecer una mejor comprensión del arte rupestre y de la manera en que este puede servir al reconocimiento de las cualidades perceptibles

de determinados tipos de motivos. Al mismo tiempo, se busca establecer la comprensión de los mecanismos de vinculación entre las diferentes apropiaciones de las imágenes y de las características de los sitios de arte rupestre, así como el uso al que fueron sometidos por generaciones anteriores en los sitios en que están emplazados. De esta manera se incluyen los diversos aspectos relevantes para la apreciación de una imagen de arte rupestre, de un panel o de un conjunto de sitios, en determinados contextos culturales y localizaciones geográficas, cuando son la base para experiencias perceptuales particulares.

Leroi-Gourhan (1971) considera que la naturaleza de la estética funcional responde más claramente a un verdadero determinismo mecánico, articulando más con leyes de la materia que de lo viviente, lo cual explica que su naturaleza sea idéntica en el mundo vegetal animal o humano. En este último sentido, el valor estético global reside en la medida en que las fórmulas mecánicas conservan su valor a través del velo de las superestructuras figurativas. Lévi-Strauss (1981), por su parte, postula que cada grupo étnico posee una necesidad universal de elaborar un orden, una interpretación simbólica del mundo, es decir, la identidad del hombre y la diversidad de sus actos evidenciados en obras. A partir de las mismas operaciones formales se genera una multiplicidad de organizaciones en la vida social ante los nuevos y cambiantes objetos y la existencia de una convergencia entre lo universal y lo particular; de esta manera, entre naturaleza y cultura existirá un intercambio recíproco.

Morphy (1994), a su vez, conceptualiza la estética como la capacidad humana y su tendencia de adjudicar propiedades cualitativas a un estímulo. Su estudio es importante para entender fenómenos como la percepción, apreciación y comprensión. Heyd (2003-2004) propone que la apreciación estética implica la valoración de algo, ya que cuando algo es apreciado se le atribuye un cierto valor; el enfoque está orientado a las cualidades formales de ese objeto, su composición y la manera en que se relacionan su forma y su contenido, además de los efectos que busca crear sobre el observador. Las cualidades estéticas están vinculadas con la capacidad de ciertos objetos de atraer la atención e impactar sensorialmente más que otros; el valor que se les asigna a estos objetos deriva en parte del impacto que provocan. En este contexto se asume que determinados sectores del paisaje o ‘lugares’ han ejercido una atracción diferencial sobre las poblaciones humanas (Ingold 1986; Wandsnider 1992), influyendo de este modo activamente en la toma de decisiones respecto del uso de un lugar específico para la realización de

determinadas actividades. Casimir (1992) propone que en áreas con mayor densidad poblacional o de ecología especialmente variada, las comunidades allí residentes muestran una mayor preocupación por definir sus derechos de una forma explícita. De acuerdo con lo anterior, se estima apropiado poder recurrir a diversos medios, como es la utilización de un lenguaje de signos, mediante el cual se dejan mensajes en puntos específicos del paisaje, los cuales pueden contener una mezcla de información sagrada y profana. El rasgo esencial de todo ello es que los sujetos pueden comunicarse en forma indirecta al estar presentes en el mismo lugar de forma simultánea (Ingold 1986). Por lo cual se considera que la representación de iconos gráficos es una de las vías más directas para este tipo de comunicación.

EL REGISTRO ARQUEOLÓGICO DE "MÁSCARAS" EN ÁREAS PRÓXIMAS A SIERRA DE LA VENTANA

El registro arqueológico rupestre del norte de la Patagonia

En el sector norte de la región patagónica, donde fluyen los ríos Negro y Colorado, se registra un número importante de sitios con arte rupestre pertenecientes a diferentes contextos temporales. Alborno (2003) informa sobre las investigaciones rupestres realizadas en diferentes áreas norpatagónicas de la provincia de Río Negro en los últimos treinta años. Para tal efecto, subdivide el norte patagónico en tres sectores: oeste, área de osque y sudeste de Río Negro. En el oeste se reconoce parte del estilo de miniaturas propuesto por Menghin (1957) y los trabajos del equipo Boschín (1986, 2009). En el área boscosa lacustre cordillerana, en la zona de los lagos Nahuel Huapi, Gutiérrez, Mascardi y de los ríos Manso y Villegas, se reconoce la labor de Hajduk & Alborno (1999), quienes han aportado importantes elementos para la comprensión del arte rupestre presente en esta área. Finalmente, el último sector investigado es el sudeste rionegrino en la meseta de Somuncura (Alborno & Pereda 2010). Por lo expresado, se puede sintetizar, en primer lugar, que en las investigaciones del norte de la Patagonia hay un predominio de motivos grabados y pintados pertenecientes a representaciones de motivos abstractos, como grescas, algunos motivos figurativos, como pisadas de félidos o camélidos y otros que evidencian el contacto hispano-indígena (caballo); es decir, un conjunto que muchos autores han incorporado a la TAGC (Podestá et al. 2008). Resulta significativa la poca presencia de motivos de "máscaras" (Boschín 2009), registro

que se encuentra escasamente representado dentro del amplio repertorio de motivos presentes en el territorio patagónico (Menghin 1952, 1957). Del análisis de las publicaciones editadas, las citas bibliográficas referidas a la representación de máscaras para estas latitudes son llamativamente escasas. Del conjunto de información publicada es importante considerar la referida al sitio Sarita 1 (Pilcaniyeu), provincia de Río Negro, en cuyo sector V, Boschín (2009: 153) informa:

en la porción abajo-centro del soporte, en la que se ubicaron los grabados más tempranos, se discriminaron 6 motivos (1,17%) de la clase geométricos, grupo figuras, subgrupo círculos, tipo tres alineados, cuya morfología coincide con uno de los diseños que Carmen Nahueltripay (cfr. Casamiquela 1960) identificó con la denominación, en mapudungun, "kollón nēpēn" cuya traducción literal es dibujo de la máscara.

Otro aporte interesante, también brindado por esta investigadora se refiere a la idea de una "boca del kollon" (máscara), la cual considera que presentaría una amplia dispersión geográfica, expresando: "El registro de los dientes de la máscara *kollón*, en Piedra Bonita de Beroiz, que tiene la frecuencia más alta de motivos funerarios, sugiere que *Elumgássim* pudo ser parte de las ceremonias especializadas de la muerte" (Boschín 2009: 330).

El registro arqueológico rupestre de otras áreas vecinas

Con el fin de contextualizar las investigaciones, en el acápite siguiente se informa sobre los estudios vinculados con el registro de máscaras en algunos sectores relevantes de áreas vecinas a Sierra de la Ventana. En primer lugar, en Río Cuarto (Córdoba) en las sierras de los Comechingones, específicamente en el cerro Intihuasi, se informa sobre cinco aleros con representaciones poligonales abiertas y cerradas pintadas en colores rojo, blanco, ocre, y abundantes superposiciones (Rocchietti 1990; Gili 2000). Un relevamiento especial es la representación de una "máscara", en el Alero de la Máscara, en un panel con mayor grado de caos y con una disposición imbricada de poligonales que dificultan la percepción y discriminación de las mismas" (Gili 2000: 133). Por otra parte, en la provincia de San Luis, Consens (1986) realizó una síntesis con una base de 111 sitios -64% pinturas, 46% grabados-, relevando 2100 motivos mayormente abstractos rectilíneos, combinaciones poligonales diversas, pocos motivos figurativos (zoomorfos y antropomorfos) con solo 0,14% de representaciones correspondientes a "mascariformes" (ídem 1986 1: 209). En el Norte Chico de Chile, en la cuenca hidrográfica del Limarí y en los valles de Choapa y Elqui, Grete Mostny & Hans Niemeyer (1983), considerando investigaciones

previas de fines de la década del cuarenta, establecieron una importante clasificación de los diferentes tipos de máscaras y definieron el Estilo Limarí, el cual presenta un tema, que caracterizan como el “más popular”, constituido por la representación de “grandes cabezas humanas de corte cuadrangular, enmascaradas y premunidas de tiaras o atavíos cefálicos muy complejos” (Mostny & Niemeyer 1983: 54-58). Troncoso y colaboradores, a partir de sus estudios en el valle del Choapa, efectuaron una revisión crítica del Estilo Limarí y las relaciones existentes entre valle El Encanto, Estilo Limarí y complejo cultural El Molle, criticando el reduccionismo de su definición dada la amplia variedad de diseños y técnicas de producción (Troncoso et al. 2008). Estos autores consideran necesaria la segregación en conjuntos diferenciales, a partir de la versatilidad técnica, iconográfica y espacial, para poder determinar variabilidades internas en los conjuntos, definidos básicamente por sus diseños, relaciones espaciales al interior del sitio y de los bloques, así como por sus características técnicas. Las diferencias registradas conllevan a considerarlos como producciones culturales de distintos momentos y que descansan sobre lógicas de producción divergentes. Así, un grupo correspondería a las pinturas, un segundo a grupos de cabezas tiara surco profundo y un tercer grupo integrado por motivos vinculados con la elaboración de surco superficial. Esta situación expresaría construcciones visuales diferentes y, por lo tanto, responden a lógicas y períodos históricos y culturales distintos: Arcaico Temprano, Alfarero Temprano, e Intermedio Temprano y Tardío (id. 2008: 23-25). Finalmente, Cabello (2011) redefine estos rostros antropomorfos para el “valle de Chalinga” (Chile) como “representaciones a partir de un marco”, en lugar del empleo del término máscara. Otros estudios vinculados con el registro de máscaras se ha aplicado al oriente de la cordillera de los Andes, en el sur de Mendoza y norte de Neuquén. Shobinger (1978, 2002) da cuenta, además, de una serie de sitios con grabados y pinturas, en las inmediaciones de la cordillera del Viento, lugar en donde se fijaría el límite del “Estilo de Paralelas”. En dirección al este y en territorio mendocino, informa sobre las investigaciones en el departamento de Malargüe (Mendoza), destacando los estudios en los sitios Arroyo del Chancay, Arroyo del Moro, Arroyo Chenquenco, Ranquil del Este o del Payen y Puesto de Totoras, donde se han localizado grabados de “cabezas mascariformes” con un repertorio de “cabezas simples”, es decir, formadas por un trazo subcircular o subrectangular con tres puntos u hoyuelos indicando ojos y boca. Basándose en estas representaciones propone para Malargüe dos grandes grupos técnico-estilísticos: el primero representado por las pinturas y el segundo por los grabados. En relación con las pinturas propone

que las mismas corresponden a una penetración del arte norpatagónico (“Estilo de Grecas” y “Variantes”). Respecto de los grabados, Shobinger sugiere tres modalidades o influencias básicas. La primera vinculada a una tendencia curvilínea típica del área cuyana; la segunda relacionada con el tridígito como elemento del Estilo de Pisada norpatagónico y, por último, la representación de las “cabezas y figuras antropomorfas mascariformes, que serían motivos de raíz andina cuya aparición hasta en la solitaria Payenia meridional constituye toda una sorpresa” (Shobinger 2002: 193).

Finalmente, en el extremo oriental de la región pampeana se localiza el sistema de Tandilia, donde los sitios con arte rupestre rondan en un número aproximado no superior a la docena (Tapia 1937; Ceresole & Slavsky 1985; Mazzanti 1991). Las representaciones de los mismos están constituidas por reticulados, lineales reticulados con escasos motivos figurativos incluyendo alineamiento de tridígitos y de bidígitos, los cuales en principio son asignados a la TAGC propuesta recientemente en un trabajo para la región (Podestá et al. 2011). Sin embargo, dentro del repertorio presentado, resulta muy significativo el informe de Mazzanti y Valverde sobre un tipo particular de representación registrada en el sitio Haras Los Robles, en el cual establece vinculaciones formales con el registro de máscaras de Sierra de la Ventana, según se informa en el acápite siguiente:

fue registrado un nuevo motivo sobre el borde exterior del techo de un reparo bajo, este es del tipo simple de color rojo que corresponde a una representación figurativa muy obliterada. Es un óvalo (23 x 15 cm) con tres trazos cortos en su interior que forman una cara (Mazzanti & Valverde 2003: 313).

EL REGISTRO ARQUEOLÓGICO DEL SISTEMA DE VENTANIA

El poblamiento pampeano se ubica en el Pleistoceno Final e inicios del Holoceno Temprano (ca. 11000 a 9500 años AP). En este momento la información arqueológica muestra la ocupación del ambiente serrano de Tandilia y de la llanura interserrana, desconociéndose el uso de otros ambientes, como las llanuras al sur de Ventania. Las tareas de investigación de campo realizadas por más de dos décadas en el sistema serrano de Ventania (Oliva 1991, 2000; Oliva et al. 2010) han posibilitado obtener un importante cúmulo de información sobre el paisaje de este sistema serrano, emplazado en el sector sur del Área Ecotonal Húmedo-Seca Pampeana. La Sierra de la Ventana presenta serranías con rumbo norte-sureste 180 km máxima y 130 km este-oeste (Schiller 1930). Sus mayores plegamientos se registran en el sector

occidental, en los cordones de Puan, Curamalal, Bravard y Ventana, cuyas altitudes oscilan entre los 900 y 1248 msnm. Las sierras presentan mayormente un aspecto escarpado, su altitud promedio es de 400-450 m sobre la llanura adyacente y en ella se localizan numerosas cuevas y aleros de profundidades variadas (Schiller 1930; Harrington 1947). En el sector oriental del sistema serrano, constituido por las sierras de Las Tunas y de Pillahuincó, el paisaje presenta laderas más suaves y el número de cuevas y aleros está limitado a algunos pocos casos (Suero 1972). La evidencia arqueológica para los primeros momentos de ocupación del territorio es escasa en el serrano de Ventania (Castro 1983; Oliva 2000). A fines del Holoceno Medio y el Holoceno Tardío (*ca.* 4500 a 400 años), con la instauración de condiciones áridas-semiáridas en la región pampeana se incrementa la evidencia de ocupaciones en el sistema serrano de Ventania y su llanura adyacente (Austral 1994; Oliva 1991; Oliva et al. 1991a y 1991b). A partir del 1000, las áreas de la región pampeana que concentrarían la mayor densidad poblacional habrían sido Ventania y su llanura adyacente, debido a una probable redistribución de la población existente y a la expansión de otra población procedente del NE de la Patagonia. En efecto, hacia fines del Holoceno Tardío (*ca.* 1000 a 400 años), hay creciente evidencias arqueológica y bioarqueológica acerca de la expansión de una población humana desde el sector inferior de las cuencas de los ríos Colorado y Negro y del litoral sur bonaerense hacia las llanuras situadas a ambos lados del sistema serrano de Ventania (Barrientos et al. 1999; Oliva 2000). Para momentos del contacto hispánico es relevante la información procedente del sitio Gascón 1, el cual presenta entierros humanos asociados a fauna exótica, cuentas de collar de origen europeo y otros elementos metálicos (Oliva et al. 2001). En síntesis, las condiciones del paisaje permitieron contar con espacios de habitabilidad garantizada durante el Holoceno –como fueron ocupaciones de sitios en cuevas desde hace aproximadamente 6000 años (Castro 1983; Oliva 2000; Oliva et al. 2010)–; con lugares de aprovisionamiento de materiales líticos (Oliva & Moirano 1999; Catella et al. 2010); sitios dedicados a diferentes prácticas mortuorias (Barrientos et al. 1999), así como otras estructuras de piedras (Oliva & Panizza 2012). El paisaje serrano, por lo tanto, es previsible y se transforma en un recurso significativo para el establecimiento de estrategias de vinculación con el medio. Las cuevas y aleros son elementos estables y ubicables, por lo tanto, su localización así como sus características son transmisibles por sucesivas generaciones. En este contexto, algunos sitios presentan características particulares y han estado seguramente provistos de simbolismo en diferentes momentos del Holoceno por las

poblaciones que ocuparon el territorio. En tal sentido, resulta atractiva la propuesta de Whitley (1998) para el occidente de Norteamérica, mediante la cual pretende, a partir de aportes procedentes de fuentes etnohistóricas y desde una perspectiva de género, dilucidar las características simbólicas del arte rupestre, planteando que constituirían lugares rituales y, por consiguiente, portales al terreno de lo sagrado.

Particularmente, el sistema de Ventania presenta cientos de aleros y cuevas, de los cuales al presente se han identificado treinta y cuatro sitios con pinturas rupestres. Eduardo Holmberg (1884) elaboró un primer informe a fines del siglo XIX sobre el arte rupestre de la Gruta de los Espíritus (Sierra de la Ventana). A partir de la década del ochenta se lleva a cabo un plan de prospección y relevamiento sistemático de sitios con arte rupestre a través de los estudios coordinados por el autor de este trabajo y colaboradores (Oliva 2000; Oliva & Algrain 2004, 2005; Oliva & Panizza 2007; Oliva et al. 2010), quienes han abordado el estudio rupestre mediante diferentes metodologías de análisis. De los treinta y cuatro sitios con pinturas rupestres estudiados se concluye que predomina una tendencia hacia la representación de tipo abstracto-geométrico asignada a la TAGC (Podestá et al. 2011) y conformada por motivos de líneas paralelas, líneas en “v” paralelas, trazos y líneas en zigzag paralelas y líneas en zigzag con recorrido no rectilíneo; tridígitos, peñiformes, figuras poligonales irregulares, rombos, triángulos simples y unidos por el vértice, entre otros. También, aunque en menor número, se registran motivos figurativos diversos –positivo de manos, zoomorfos, antropomorfos– (Oliva 2000; Oliva et al. 2010), y solo dos sitios presentan motivos de tipo “mascariformes” o “máscaras”.

En este trabajo se abordan los sitios 1 Alero Corta Pies y Gruta de los Espíritus. Una primera consideración acerca de estos dos sitios es su ubicación estratégica, dado que cada uno de ellos se ubica en entradas al sistema serrano, ambos son fácilmente detectables y con una amplia visibilidad de la llanura adyacente (fig. 2). Desde el sitio 1 del cerro Corta Pies, localizado en una serranía menor alejada del cordón principal del sistema de Ventania, se pueden observar varios kilómetros de la llanura en direcciones sur y noreste; a su vez, desde la Gruta de los Espíritus localizada en el cordón de Curamalal, en el sistema de Ventania, es posible tener un campo visual de varios kilómetros en dirección norte del valle intraserrano próximo y en dirección noreste-este del valle del arroyo Curamalal Grande.

El sitio 1 del cerro Corta Pies es un pequeño alero de unos 3 m de abertura orientado en dirección suroeste a 233° y 1,5 m de profundidad. Se localiza en una estribación de la serranía de Curamalal alejada unos 50 km en

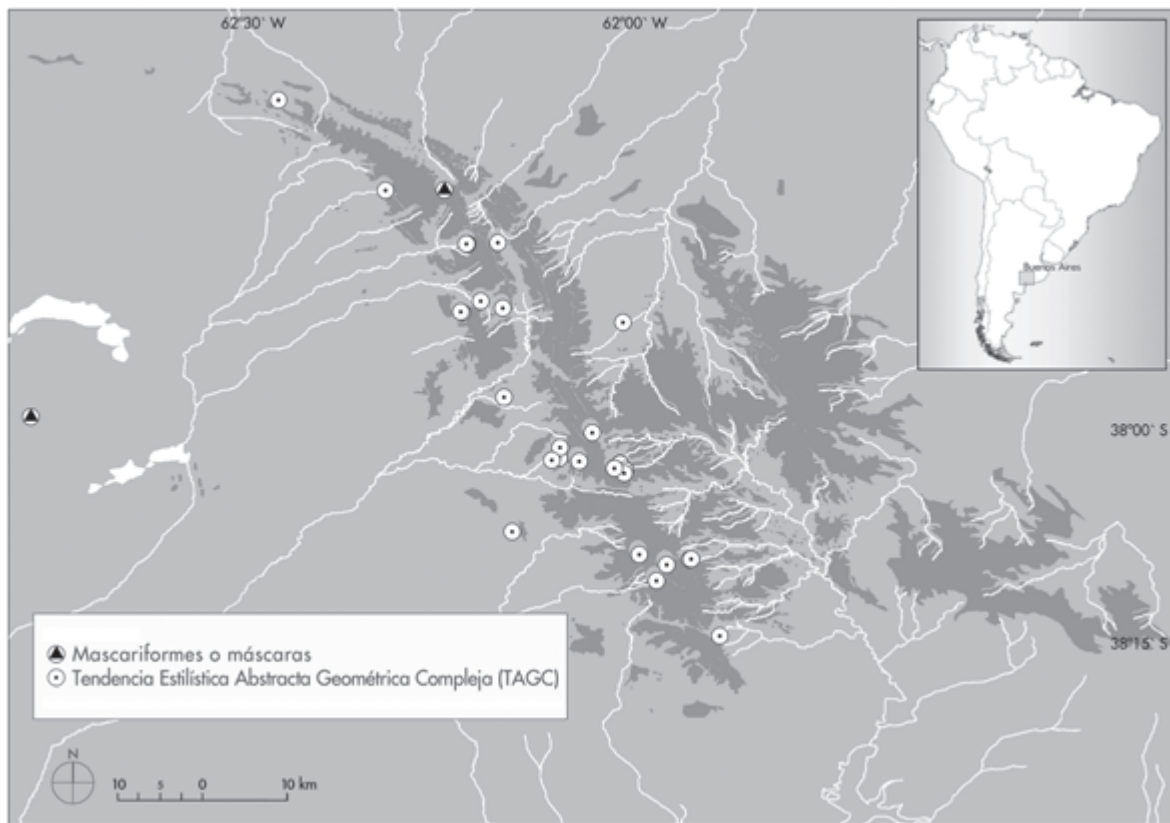


Figura 2. Ubicación de los Sitios 1 Alero Corta Pies y Gruta de los Espíritus y otros sitios con pinturas rupestres del Sistema de Ventania.
 Figure 2. Location of Site 1, Alero Corta Pies and Gruta de los Espíritus, as well as other rock painting sites of the Ventania System.



Figura 3. Representación de máscara del Sitio 1, Alero Corta Pies.
 Figure 3. Representation of a mask from Site 1, Alero Corta Pies.

dirección al este del cordón principal de las sierras y a 296 msnm. En este cerro se ha registrado la representación de un “rostro antropomorfo”, mascariforme o máscara subcircular simple (fig. 3) (ver Tabla 1), asociado a un solo motivo de líneas paralelas. El motivo se encuentra en un estado muy desvaído y se ubica sobre la pared oeste del sitio en el sector 1.

La Gruta de los Espíritus se localiza en el valle intraserrano sobre el cordón de Curamalal, a unos 650 msnm y a una distancia aproximada de 100 y 150 m de la naciente del arroyo Curamalal Grande. Su abertura es de unos 12 m de ancho por otros tantos de altura. Esta “boca” se halla orientada a unos 330°, debido al desprendimiento de un sinclinal que se profundiza de manera irregular hasta unos 54 m. Esta característica particular de la cueva es de suma importancia, ya que las investigaciones realizadas en la región y por la información éditada arqueológica o geológica no se describe en la sierra de Curamalal otra cueva con las características de la Gruta de los Espíritus (Harrington 1947; Oliva 2000). A fines del siglo XIX, Holmberg (1884) realizó un primer relevamiento de esta cueva e informó sobre doce figuras, aclarando que reproducen una parcialidad, por repetirse en su mayor parte, y que eligió las representaciones que según su criterio se diferenciaban más acentuadamente, describiendo “la gran cantidad de figuras de color rojo, que adornan sus paredes, figuras con las cuales, aparte de toda intención simbólica, se ha querido representar caras humanas, aunque privadas del importantísimo órgano llamado

Tabla 1. 1: Sitio 1 Cerro Corta Pies; 2: Gruta de los Espíritus; Con: Concentración; S1CCP- MA1: Sitio 1 Cerro Corta Pies, Motivo aislado número ordinal correspondiente; GE-MA1: Gruta de los Espíritus, Motivo aislado número ordinal correspondiente; GE- CO1-1: Gruta de los Espíritus, Concentración correspondiente, número motivo ordinal correspondiente.

Table 1. 1: Site 1, Cerro Corta Pies; 2: Gruta de los Espíritus; Con: Concentration; S1CCP- MA1: Site 1, Cerro Corta Pies, isolated motif of corresponding number; GE-MA1: Gruta de los Espíritus, isolated motif of corresponding number; GE- CO1-1: Gruta de los Espíritus, corresponding concentration, motif of corresponding number.

Sitio	Sector	Con	Motivo	Tipo de Motivo	Publicación
1	S1		S1CCP- MA1	MAS 1: Máscara con contorno subcircular con representación de ojos y boca de cuerpo vacío	Este trabajo
2	S1		GE-MA1	MAS 2: Máscara sin contorno con representación de ojos y boca subrectangulares de cuerpo lleno	Este trabajo
2	S3	1	GE- CO1-1	MAS 3: Máscara con contorno doble con representación de ojos y boca subrectangular de cuerpo lleno	Este trabajo
2	S3	1	GE- CO1-2	MAS 4: Máscara con contorno subcircular con representación de ojo derecho y boca de cuerpo lleno	Este trabajo
2	S3	1	GE- CO1-3	MAS 5: Máscara con contorno subcircular con representación de ojos de cuerpo lleno	Este trabajo
2	S1		GE-MA2	MAS 6: Máscara con contorno subrectangular con representación de ojos de cuerpos vacíos	Este trabajo
2	S1	2	GE-CO2-1	MAS 7: Máscara con contorno subcircular con representación de ojos y boca de cuerpo lleno	Este trabajo
2	S1	2	GE-CO2-2	MAS 99: Esbozo de formatización de máscara	Este trabajo
2	S1	2	GE-CO2-3	MAS 99	Este trabajo
2	S1	2	GE-CO2-4	MAS 7	Este trabajo
2	S3		GE-MA-3	MAS 8: Máscara con contorno subrectangular triple con representación de ojos y boca de cuerpo lleno	Este trabajo
2	S2	3	GE-CO3-1	MAS 7	Este trabajo
2	S2	3	GE-CO3-2	MAS 7	Este trabajo
2	S2	3	GE-CO3-3	MAS 9: Máscara con contorno subcircular con representación de ojos y boca de cuerpo vacío	Este trabajo
2	S2		GE-MA-4	MAS 5	Este trabajo
2	S3	4	GE-CO4-1	MAS 7	Este trabajo
2	S3	4	GE-CO4-2	MAS 99	Este trabajo
2	S3	4	GE-CO4-3	MAS 7	Este trabajo
2	S4	5	GE-CO5-1	MAS 10: Máscara con contorno subcircular con representación de ojos y boca de cuerpo lleno. Presencia de adorno cefálico interno.	Holmberg 1884 (L 6-F 4), Oliva Sánchez 2001. Este trabajo.
2	S4	5	GE-CO5-2	MAS 11: Máscara con contorno subcircular con representación de ojos y boca de cuerpo vacío. Presencia de adorno cefálico externo. Presenta cuerpo con diseño geométrico interno.	Holmberg 1884, (L 7-F 1), Oliva & Sánchez 2001. Este trabajo.
2	S4	5	GE-CO5-3	MAS 11	Holmberg 1884, (L 7-F 2), Oliva & Sánchez 2001. Este trabajo.
2	S4	5	GE-CO5-4	MAS 12: Máscara con contorno subcircular con representación de ojos y boca de cuerpo vacío. Presenta cuerpo con diseño geométrico interno.	Holmberg 1884, (L 7-F 3), Oliva & Sánchez 2001. Este trabajo.

Sitio	Sector	Con	Motivo	Tipo de Motivo	Publicación
2	S1	6	GE-CO6-1	MAS 13: Máscara con contorno subcircular con representación de ojos y boca de cuerpo vacío. Presencia de adorno cefálico externo asociado a motivo en forma de media luna	Holmberg 1884 (L6-F 6 Y 8) Este trabajo.
2	S1	6	GE-CO6-2	MAS 14: Máscara con contorno subrectangular con representación de ojos y boca de cuerpo vacío. Presencia de adorno cefálico externo asociado.	Holmberg 1884 (L6- F 7)
2	S1	6	GE-CO6-3	MAS 15: Máscara con contorno subcircular con representación de un ojo cuerpo vacío y otro ojo y boca de cuerpo lleno. Presencia de adorno cefálico externo.	Holmberg 1884 (L6- F 5)
2			MA-5	MAS 7	Holmberg 1884 (L6- F 1)
2			MA-6	MAS 6	Holmberg 1884 (L6- F 3)
2			MA-7	MAS 16: Máscara con contorno subrectangular con representación de ojos y boca de cuerpo vacío. Presencia de adorno cefálico externo asociado. Presenta cuerpo con diseño rectilíneo interno.	Holmberg 1884 (L7- F 4)

nariz” (Holmberg 1884: 36). De las doce representaciones publicadas por Holmberg, en sus figuras 6 y 7, en la actualidad solo se encontraron evidencias de cinco de ellas, de la figura 6 las ilustraciones 2, 4 y 8 y de la figura 7 las ilustraciones 2 y 3, en estado muy desvaído y algunas casi totalmente destruidas por la acción de grafitis. Las investigaciones en esta cueva se han retomado a principios de este siglo (Oliva 2000) y, debido a que la mayor parte de las representaciones están destruidas por grafitis contemporáneos, fue necesario aplicar tecnología informática para su reubicación (Oliva & Sánchez 2001). En este trabajo se comunican los motivos registrados parcialmente por Holmberg y por relevamientos que se han realizado en las últimas décadas. Los motivos están representados en dos tonalidades de color rojo y se pueden observar en las figuras 4-6, y su descripción en la Tabla 1.

Entre el conjunto de motivos presentes en esta cueva sobresale la concentración N° 5, dada la vinculación espacial interna de los motivos que genera un espacio visual de unos 4 m². Esta concentración está integrada por una máscara circular con adornos cefálicos y por motivos que presentan adosado un cuerpo con diseño geométrico interno, los cuales, por sus características morfológicas y de localización en el sitio, se asume que representan máscaras con atuendos adosados (fig. 6). En síntesis, en el sector de Sierra de la Ventana se registró un total

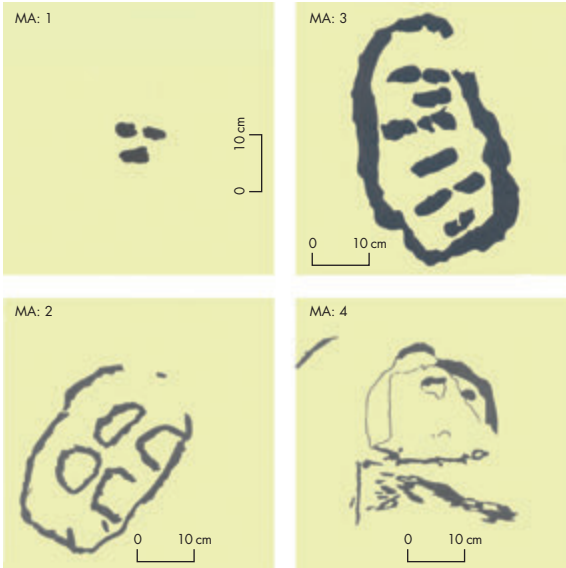


Figura 4. Motivos aislados de máscaras del Sitio Gruta de los Espíritus. Número ascendente de izquierda a derecha y de arriba abajo.

Figure 4. Isolated mask motifs at Gruta de los Espíritus site. In ascending order from left to right and top to bottom.

de 28 representaciones de máscaras que comprenden 17 tipos, los cuales se han agrupado en 7 conjuntos de acuerdo con sus características predominantes que se agrupan en la Tabla 2.

Tabla 2. Variabilidad de conjuntos de máscaras del Sistema de Ventania
Table 2. Variability of sets of masks Ventania System.








Conjunto	Descripción	Porcentaje	Icono
1	Máscara de contorno subcircular	42,85%	
2	Máscaras con adornos cefálicos	14,28%	
3	Máscaras con representación de cuerpo con motivos geométricos	14,28%	
4	Máscara de contorno subrectangular	10,71%	
5	Máscara de contorno subcircular doble	3,57%	
6	Máscara sin contorno	3,57%	
7	Esbozo de "máscara"	10,71%	



Figura 5. Concentraciones de motivos de máscaras del Sitio Gruta de los Espíritus. Número ascendente de izquierda a derecha y de arriba abajo.
 Figure 5. Concentrations of mask motifs at Gruta de los Espíritus site. In ascending order from left to right and top to bottom.

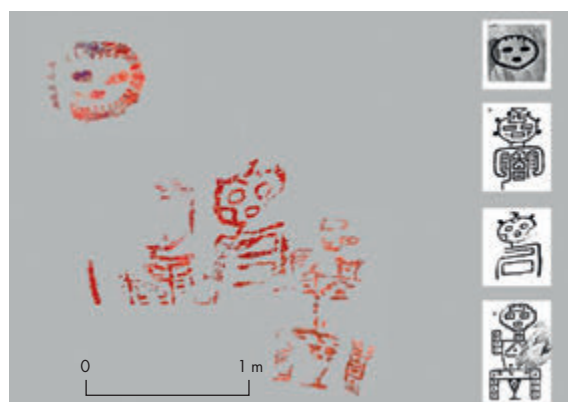


Figura 6. Concentración de motivos número 5 del Sitio Gruta de los Espíritus localizado en el sector noroeste de la cueva.
 Figure 6. Concentration of motif 5 at Gruta de los Espíritus site, located in the northwest sector of the cave.

APORTES DE RELATOS RECIENTES

Los relatos contemporáneos sobre las actividades rituales de las sociedades indígenas abren otra línea interpretativa del arte rupestre pampeano. En tal sentido es oportuno considerar el trabajo de Ouzman (1998: 33), quien reflexiona acerca de “la creencia en que el arte rupestre, o bien las cuevas donde este se emplaza, son entradas a otra realidad”. Esta situación puede en principio ser pensada en relación con el repertorio de la TAGC y con el valor simbólico de las representaciones de “manos”, tal como ha sido relevado etnográficamente entre los tehuelches o en los relatos mitológicos mapuches relacionados con la estampa de mano (Casamiquela 1981; Priegue 1997).

Específicamente, en vinculación con Sierra de la Ventana existen diversas referencias sobre el conocimiento

de estas sierras por parte de las sociedades originarias, en tal sentido se puede mencionar el trabajo de Bechis (1999), quien toma la referencia de Bengoa (1987: 102) en donde expone sobre los viajes de las comunidades del lado chileno a fines del siglo XVIII y principios del XIX a las sierras de Curamalal, con el fin de realizar ritos de iniciación en estas serranías:

Por otro lado, en las pampas, más específicamente, en las sierras de Curamalal –según le contaban a Lenz a fines de siglo– había una cueva donde se hacía cierto rito de iniciación por el cual los jóvenes araucanos se arreglaban para ser puros guerreros y así volverse invulnerables a las armas. Las pampas atraían y fascinaban a las agrupaciones del lado chileno... se podría sostener que durante el siglo XVIII y XIX el viaje a la pampa se transformó en una especie de ritual de iniciación de los jóvenes guerreros.

Mora Penroz (1998) informa que alcanzar el estado de guerrero entre los mapuches significaba el dominio del cuerpo, de las mentes y de las almas, y conducía al ejercicio de alerta bélica expresada en conceptos como *trepeleai tami duam*, *trepehuutunge*, que significan “mente despierta”. Según Mora Penroz (1998), el guerrero vigilaba frente al enemigo y este nivel de conciencia ofrecía un poder de la visión profunda de las causas ocultas que tejen lo real, es decir, se convertían en videntes. La tradición indígena de Chile explica el fenómeno de hombres que descuellan del común con una especial conexión con fuerzas secretas de la naturaleza, algunos de los cuales se vincularon con grutas mágicas, tal es el caso de Nawelcheu.

Como se desprende de lo citado, se hace referencia a la utilización por parte de sociedades recientes de una cueva en las sierras de Curamalal que por sus características se atribuye a la Gruta de los Espíritus. Mora Penroz (1998: 104) expresa que Nawelcheu fue uno de los múltiples casos que se iniciaron en Kuramalal. Este sitio cercano a Bahía Blanca y al sur de Buenos Aires fue para los mapuches del lado occidental de la cordillera una gruta mágica donde bajo la protección de seres sobrenaturales y la asistencia de los espíritus ancestrales se podía alcanzar el don de ser invulnerable, expresa también que se trataría de una gruta de iniciación guerrera que coronaba el largo “viaje de la madurez”, pleno de peligros y pruebas que los varones audaces iniciaban desde la Araucanía chilena como garantía de valor, coraje y mérito de mando. De esta manera, el rito del pasaje central constituía la incorporación en la piel de polvo de la piedra raspado de esas mágicas paredes llenas de signos laberínticos, como una forma de introducir una segunda naturaleza sobrenatural en el cuerpo mortal del

guerrero, tal sería el *üku*: piedra misteriosa pulverizada inoculada bajo la piel o disuelta en un brebaje místico. Considera que el *puelmapu* (oriente), horizonte aureolado con signo de grandes proezas, al volver de las pampas y de esa gruta se convertía en *kona* (guerrero), *kalku* (brujo) o *langemche* (dominador de poderes felinos).

Agrega Mora Peronz (1998: 104, extraído de Lenz 1895-1897):

Peñi kanai, peñi chu kanai, Amuyu Kuramalal mapu: Nentumeyayu üku puerta:	Hermano, mi querido hermano, vamos a Kuramalal, vamos a sacar remedio de la puerta entonces, entonces valientes seremos.
Veimeu, veimeu ñuwangeweay	Hermano mío querido, si sacamos el remedio de la puerta, entonces seremos valientes hermano mío querido.
Peñitu kanai, Nentumeliyu üku chipuertameu, Veimeu ñuangeayu, Peñitu kanai...	

Tales expresiones que aluden en forma directa a la Gruta de los Espíritus han sido consideradas por diversos autores del campo etnográfico. Al respecto, continúa Mora Penroz (1998: 105):

Kuramalal representa el *renü* (gruta misteriosa) o bien sitios de reunión (*koyactun*) de “brujos”. Según datos de R. Casmiquela (3) el sitio se transformó tardíamente (degenera) en Salamanca (antro de brujería), no obstante conserva siempre su carácter trascendental y superior de su origen: ser sede del dios de Laberinto (Walichu), cuyas guardas que circunvolucionan sobre la roca pasan a significar “el paso difícil del alma hacia el más allá”. Tales pinturas perfectamente asimilables al trempilcahue (“Balseo de los muertos que circunvolucionan”), y aquí aparecen indisolublemente ligadas a los poderes del Mundo superior de los espíritus que solo se manifestarían a aquellos caciques hechos dignos a la manifestación de ese conocimiento superior de la Naturaleza. Pareciera ser que el sitio no fuera mágico en sí mismo, sino que se tornaría mágico para aquel que pudo adquirir el poder interno de la magia a través del camino, a través de la audacia, los atrevimientos y la constante cercanía de la muerte, esa eficaz consejera de la sabiduría. Por eso se pudo decir de Nangil, a su vuelta de aquella lejana Bahía Blanca, que el sitio debió ser un lugar de poder impregnado y poblado de fuerzas y energías sutiles puestas allí a disposición de los ülmes (hombres notables).

Otro dato interesante respecto de la utilización de la Gruta de los Espíritus y que aporta a la visualización simbólica de este sitio arqueológico está vinculado con un episodio ocurrido en tiempos muy recientes. En la primavera del año 2007, mapuches procedentes de la localidad de Temuco (Chile) realizaron en esta cueva rituales siguiendo la “tradición”. Esta información ha sido brindada por el exdirector de Cultura del Municipio de Saavedra, Jorge Capotosti, y por los dueños del establecimiento donde se ubica este sitio.

DISCUSIÓN FINAL

Los procesos de expansión y restricción de las poblaciones norpatagónicas en la región pampeana han sido temas ampliamente discutidos en las últimas décadas. En este sentido, se ha propuesto que determinados estilos del arte rupestre y de arte mueble reflejarían la dispersión de poblaciones patagónicas en el sureste pampeano incluyendo la serranía de Ventana. Belardi (2004) formula vinculaciones entre la región pampeana y sur de Cuyo con el centro-norte de la Patagonia, respecto del aumento demográfico y a la fisión de las poblaciones en momentos tardíos. En otras presentaciones se ha tenido en cuenta la vinculación del arte rupestre pampeano con expresiones simbólicas de otras áreas vecinas particularmente del norte de la Patagonia y Cuyo (Consens & Oliva 1999; Oliva 2000, Oliva & Algrain 2004; Oliva 2006).

Dos enfoques que vinculan el arte rupestre con información procedente de la etnografía están presentes para las regiones de la Pampa y la Patagonia. En tal sentido, Curtoni (2006), considerando la microrregión pampeana y de norpatagonia, explica las variantes locales de las expresiones artísticas como particularidades de diferentes clanes o linajes. Nacuzzi (1998), a su vez, observa identificaciones étnicas en el norte de la Patagonia y la Pampa, en momentos del contacto hispano-indígena, ligadas a la figura de los caciques, los cuales poseían territorios en los que explotaban determinados recursos.

Particularmente de las 34 cuevas o aleros del sistema de Ventania (Oliva 2000; Oliva et al. 2010; Podestá et al. 2011), el 94% corresponde a representaciones rupestres adjudicadas a la TAGC, con una cronología que atañe desde el 1500 AP hasta momentos del contacto hispano-indígena. Esta información cronológica es asumida a partir de dataciones radiocarbónicas efectuadas en los sitios La Sofía 2 y La Montaña 1 (Oliva 2000), y considerando algunos motivos que por su morfología son asignados a momentos posteriores a la conquista hispánica, por ejemplo la representación de una embarcación en la cueva Florencio (Oliva et al. 2010). En términos generales, cabe aclarar que el repertorio está constituido por representaciones abstractas rectilíneas, motivos que también se encuentran presentes en otros tipos de soportes en diferentes sitios del Área Ecotonal Húmedo-Seca Pampeana, como placas grabadas y huevos de Rhea (Oliva 2000; Oliva et al. 2010). A su vez, el conjunto rupestre tiene semejanzas formales con otras áreas vecinas de la región pampeana, como los sitios localizados en Lihue Calel en la provincia de La Pampa (Gradin 1975) con aquellos ubicados en el sistema de Tandilia (Mazzanti & Valverde

2003), y las representaciones de Chamangá en Uruguay (Podestá et al. 2011). También se observan amplias similitudes con motivos representados en el sector norte de la región patagónica, vinculados en todos los casos a la TAGC (Podestá et al. 2008).

A partir de este contexto de investigación pampeano y en especial atención al registro del sistema de Ventania, se centró el estudio en los motivos de “caras”, “mascariformes” o “máscaras”. La representación de este tipo de motivos es una de las expresiones estéticas más antiguas de la creación humana, ya que por su intermedio se sugiere la doble existencia del hombre: su aspecto esencialmente inmutable y su íntimo contacto con la muerte (Lévi-Strauss 1981). Su culto se remonta a la necesidad de los hombres de formar parte de las fuerzas que rigen el universo y poder interactuar simbólicamente con ellas; en tal sentido, el “cubrir” el rostro con vestimenta de otros. Por otra parte, se coincide con Heyd (2003) en que el arte rupestre proporciona una novedosa perspectiva sobre la *continuidad* de la producción de arte entre los seres humanos, con relación a los pueblos que nos precedieron y crearon el arte rupestre, y sobre las tierras en que están ubicadas estas manifestaciones de arte que abarcan tan largos períodos de la existencia humana.

En diferentes latitudes del continente americano las máscaras representan uno de los elementos característicos de manifestaciones asociadas con el culto y el ritual. En vinculación con las representaciones rupestres de “caras”, “mascariformes” o “máscaras” presentes en la Gruta de los Espíritus, se plantean tres propuestas alternativas. Un primer razonamiento considera que los ejecutantes de las representaciones rupestres de la Gruta de los Espíritus fueron aquellos que realizaron las representaciones de la TAGC en los otros sitios de la Sierra de la Ventana. Una segunda alternativa propone que los ejecutantes de los motivos en la Gruta de los Espíritus fueron grupos que ocuparon este sitio con posterioridad a aquellas sociedades que realizaron las representaciones de la TAGC en el área de Ventania. Por último, un tercer razonamiento alternativo considera que los autores de los motivos en la Gruta de los Espíritus podrían ser anteriores o contemporáneos de aquellos que realizaron las representaciones de la TAGC, pero la representación de los motivos de máscaras representó una marca territorial sustantiva que se proyectó en el tiempo a través de sucesivas significaciones.

A favor del primer razonamiento propuesto se considera que los ejecutantes de la TAGC representaron solamente las máscaras en la Gruta de los Espíritus y en el Alero 1 sitio Corta Pies, por “específicas decisiones tomadas por los grupos ejecutantes” de reservar estos

sitios para exclusivas actividades sociales y simbólicas, las cuales estarían condicionadas para la representación de máscaras. A favor de este razonamiento se aprecia que si bien algunos motivos presentan una tonalidad rojo-oscuro (GE-CO5-3/ver Tabla 1), la mayor parte de las pinturas presentan una tonalidad similar a motivos presentes en otros sitios del área. En desmedro de esta posibilidad, se considera la escasa presencia de “mascariformes o máscaras” en el registro rupestre del norte patagónico, así como su ausencia absoluta en el resto de la región sureña, donde se encuentra representada la TAGC. Cabe recordar que en la región pampeana, además de los motivos descritos en Ventania, las máscaras o caras solo están presentes en un sector estratégico del sitio Haras Los Robles en el sistema de Tandilia.

El segundo razonamiento es apoyado por fuentes etnohistóricas y por relatos de los habitantes actuales, los que aportarían evidencias positivas en cuanto al empleo de esta cueva para eventos simbólicos en tiempos recientes, es decir, en momentos posteriores al contacto hispano-indígena. Objetando este segundo razonamiento se asume como elemento determinante las características topográficas y morfológicas de la Gruta de los Espíritus. En los sitios con arte rupestre del sistema de Ventania existe una fuerte vinculación de aspectos paisajísticos entre las cuevas o aleros y las representaciones rupestres. En su mayor parte se localizan próximas a las nacientes fluviales y tienen una amplia visibilidad del paisaje. Estos elementos apoyarían la idea de que Gruta de los Espíritus debió haber sido reconocida y por lo tanto abordada por las sociedades indígenas en diferentes momentos del Holoceno (Oliva 2000). Otro elemento colateral, aunque no aporta a la discusión cronológica de esta cueva, es el registro de algunos escasos artefactos líticos presentes, como un núcleo agotado, un producto de talla (Oliva, 2000), lo cual en principio estaría denotando que otras actividades de carácter cotidiano se habrían llevado a cabo en el ámbito de esta cueva.

Finalmente, en relación con la tercera hipótesis de discusión presentada, es decir, la resignificación continua de los motivos rupestres, desde una perspectiva teórica, este razonamiento tendría mayor verosimilitud que los dos propuestos previamente. Se considera que el arte rupestre aporta a la comprensión de otras sociedades, y su aplicación provee información de las características percibidas en el mundo material. En tal sentido, se coincide con la propuesta de Baumgarten (1961 [1750-1758]), quien reflexionó sobre el concepto de estética y lo aplicó a la experiencia estética subjetiva, como un punto intermedio entre el entendimiento y la sensibilidad. Tal situación puede ser aplicable a las sensaciones que

ofrece el arte rupestre como resultado de la experiencia estética tanto de su realizador como del observador y, por lo tanto, permite conclusiones sobre las diferentes vinculaciones entre productor/realizador (emisor del mensaje) y el espectador/consumidor/observador (receptor del mensaje) (Mendiola 2002).

Particularmente, en el caso aquí presentado, un elemento significativo es la variabilidad de motivos presentes en la Gruta de los Espíritus (Tablas 1 y 2), lo cual podría estar indicando resignificaciones de ideas similares sobre sucesivas situaciones análogas. Asimismo, esta variabilidad de motivos debe ser considerada en conjunto con la ubicación de las representaciones de los motivos en puntuales sectores jerarquizados de los dos sitios presentados, y es allí donde la perspectiva estética responde a un compromiso sensible, imaginativo y cognitivo con la forma en que se presenta cada situación, teniendo en cuenta que las representaciones rupestres no conforman un objeto exclusivamente valorado desde la perspectiva estética. Otro elemento a tener en cuenta es la ubicación estratégica en el paisaje, tanto de la Gruta de los Espíritus como del sitio 1 Alero Corta Pies. Se considera que estos sitios se asocian a una topografía que permite considerarlos como portales simbólicos o de lo supranatural. Es decir, la localización de estos sitios es posible asociarla a la percepción de la distribución de poderes naturales en el paisaje, la cual reflejaría una parte de la organización social (Whitley 1998). Estas poblaciones no representarían vinculaciones directas con sus pares patagónicos, sino que las representaciones de máscaras con características formales semejantes a las presentes, fundamentalmente en Malargue (Mendoza), serían expresiones de grupos humanos que de alguna manera se vinculaban con los hacedores de los motivos representados en la región cuyana y tal vez producto de reelaboraciones de significados de antiguas representaciones en áreas trasandinas.

Se considera que las representaciones presentes en el sistema de Ventania son, por lo tanto, resignificaciones sucedidas en el tiempo y, por consiguiente, su “construcción” ocurrió en diferentes momentos mediante sucesivas visitas a estos particulares sitios por parte de las sociedades indígenas, situación que, como se expresó, continuó hasta tiempos recientes. De esta manera, se asume que la forma en que se experimenta el mundo desde un enfoque estético comprende otros tipos de procesos, ya que una representación visual implicaría un proceso de reflexión sobre lo que se pinta así como en dónde y cómo se disponen los diversos elementos, alcanzando un valor estético, pues se consigue alterar el sentido y sentimiento del observador; es decir, las cualidades estéticas están en relación con la capacidad

de determinados tipos de objetos de conquistar sensorialmente a otros. Esta interpretación ha sido considerada en vinculación con el sur de Mendoza y el área del Norte Chico de Chile por Shobinger (1978) y también por González (1989). Este último autor propuso una posible fuente de inspiración de esas cabezas empenachadas de El Molle en los tejidos Parakas, aunque reconoce que si bien son expresiones distintas, registran algunos detalles (pequeños apéndices en lo alto de las figuras) que indicarían una “idea en común” que fue sufriendo transformaciones, y en Cuyo, con el paso del tiempo, agregaron un cuerpo en el extremo inferior (González 1989: 75).

Sin asumir una comunión directa con las ideas propuestas por Shobinger y González, así como partiendo de conceptos teóricos distintos, es, sin embargo, oportuno rediscutir la información ofrecida, dadas las características formales y de detalles registradas en el arte rupestre del sur de Mendoza, para establecer comparaciones, en este caso, con las representaciones presentes en los sitios con motivos de “máscaras” de la Sierra de la Ventana. Por otra parte, resulta relevante para esta discusión la información obtenida en el sistema de Tandilia, en donde, en un contexto amplio de motivos que pueden ser asignados a la TAGC, se registra la representación de un óvalo que constituiría una cara representada en el borde exterior del techo del sitio Haras Los Robles (Mazzanti & Valverde 2003: 313). Esta representación puede ser entendida como de alto valor simbólico para el conjunto rupestre del sistema de Tandilia, dada su localización en el conjunto rupestre regional, así como su ubicación en un sector muy particular del sitio. Se estima que este grupo de máscaras subcirculares presente en el extremo oriental del sistema de Tandilia, así como aquellas del sistema de Ventania, en la Gruta de los Espíritus en el sitio 1 Alero Corta Pies y en diversos sitios del sur de Mendoza (Malargüe), estarían constituyendo indicadores culturales entre el territorio pampeano con poblaciones procedentes del oeste del país y con cierta posibilidad a su vez de pertenecer a un circuito mayor de poblaciones trasandinas (González 1989; Shobinger 2002), reflejando un conjunto de redes sociales que de alguna manera estarían funcionando a nivel macro regional.

En relación con los relatos sobre la utilización de la Gruta de los Espíritus para realización de rogativas (Bengoa 1987; Mora Penroz 1998; Bechis 1999), estos denotarían la continuidad del uso de estos sitios en el tiempo, en este caso, para fines exclusivamente cargados de significación ritual y las consecuentes resignificaciones

de las representaciones. La variabilidad de motivos presentes y las características intrínsecas de los mismos podrían estar indicando diferentes “momentos” en la construcción de este espacio simbólico en la Gruta de los Espíritus. Esta situación apoyaría la idea de una “monumentalización” de un sitio en el paisaje, en el sentido de Criado Boado (1991), probablemente producto de actos que se habrían realizado en diferentes momentos del Holoceno. La llamativa no presencia de la TAGC, es decir, del “arte rupestre norpatagónico” en la Gruta de los Espíritus y en el sitio 1 Alero Corta Pies, podría reflejar “acuerdos forzados” sobre la no apropiación de determinados sitios en el área, en este caso por las poblaciones que sí han representado en diferentes sitios de Ventania expresiones asignables a la TAGC.

Paralelamente a la discusión simbólica de la representación de máscaras, el conjunto de evidencias presentadas en este trabajo propone argumentos que enriquecen el debate sobre la ocupación del sector sur de la región pampeana. Este poblamiento ocurrido en distintos momentos del Holoceno estuvo, entre otros factores, condicionado por diversas cuestiones, algunas de tipo ambiental, que activaron procesos de ocupación y restricción de las poblaciones. Dada la variabilidad de información presentada, se piensa que en el desarrollo de estos procesos interactuaron variables de complejidad social y simbólicas, que sugieren que el comportamiento observado no respondería solo a la posibilidad de los recursos, sino que su respuesta sería el resultado de situaciones sociales, de poder, manejo del territorio, cuestiones simbólicas y sucesivas resignificaciones de las sociedades que ocuparon el territorio.

Finalmente, se estima que la representación de máscaras o mascariformes presente en Sierra de la Ventana ha posibilitado una interacción entre los diferentes actores que han “reinterpretado o resignificado” estos motivos rupestres, originándose un diálogo en que se expresa que la vivencia estética se representa por una experiencia del conocimiento sensible y propia de la actividad humana (Goodman 1990; Schaeffer 2005). En tal sentido, este tipo de representaciones ha sido abordada como una especie de red simbólica, estableciéndose un orden mediante la articulación de sus unidades de significación; es decir, partiendo de la búsqueda de la comprensión de su contenido se logra analizar sus estructuras y visualizar la red simbólica que las articula, para lo cual se han considerado las cualidades de las representaciones en convivencia con la habilidad o competencia de los grupos receptores para su descubrimiento, localización y la construcción de las distintas resignificaciones.

RECONOCIMIENTOS A la memoria de Eduardo Holmberg, con quien comparto el mágico interés de su descubrimiento. A Martina Oliva y Cecilia Panizza, por el tratamiento de las imágenes. La familia Sbarbatti ha sido otro importante sostén de la conservación y posibilitó el estudio de la Gruta de los Espíritus, a pesar de las dificultades e incompreensión de muchos indoctos furtivos. Estos estudios se enmarcan en proyectos acreditados por la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, y ha contado con la colaboración de la Dirección Provincial del Instituto Cultural del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.

REFERENCIAS

- ALBORNOZ, A., 2003. Estudios recientes del arte rupestre en la provincia de Río Negro. En *Arqueología de Río Negro*, C. Gradín, A. Aguerre & A. Albornoz, Eds., pp. 79-107. Secretaría de Estado de Acción Social de Río Negro: Carmen de Patagones, Imprenta Minigraf.
- ALBORNOZ, A. & I. PEREDA, 2010. La interacción con particulares y su importancia en la preservación. Análisis de caso: Estancia los manantiales, meseta de somuncurá. En *Arqueología argentina en los inicios de un nuevo siglo*. Tomo 3. *Publicación del XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, F. Oliva, N. de Grandis & J. Rodríguez, Comps., pp. 287-298, Rosario.
- AUSTRAL, A., 1994. Arqueología en el sudoeste de Buenos Aires. *Resúmenes XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 201-203. San Rafael, Mendoza.
- BARRIENTOS, G.; M. LEIPUS & F. OLIVA, 1999. Investigaciones arqueológicas en laguna Los chilenos (provincia de Buenos Aires). En *Arqueología pampeana en los '90*, M. Berón & G. Politis, Eds., pp. 115-126. San Rafael, Museo de Historia Natural de San Rafael.
- BAUMGARTEN, A. G. 1961 [1750-1758]. *Aesthetica Scripsit*. Hildesheim: G. Olms.
- BECHIS, M., 1999. Los lideratos políticos en el área arauco-pampeana en el siglo XIX: ¿poder o autoridad? En *Etnohistoria*, Naya Noticias de antropología y arqueología. Buenos Aires.
- BELARDI, J., 2004. Más vueltas que una greca. En *contra viento y marea. Arqueología de Patagonia*, T. Civalero, P. Fernández & A. Guráieb, Comps., pp. 591-603. Buenos Aires, INAPL, SAA.
- BELLELLI, C.; V. SCHEINSON & M. M. PODESTÁ, 2008. Arqueología de pasos cordilleranos: un caso de estudio en Patagonia norte durante el Holoceno Tardío. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (2): 37-55.
- BENGOA, J., 1987. *Historia del pueblo mapuche (siglos XIX y XX)*. Santiago: Ediciones Sur.
- BOSCHIN, M., 1986. Arqueología del "área pilcaniyeu". Sudoeste de Río Negro, Argentina. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 11: 19-99.
- . 2009. *Tierra de bechiceros. Arte indígena de Patagonia septentrional argentina*. Ediciones Universidad de Salamanca y servicio de publicaciones de Universidad de Córdoba (España).
- CABELLO, G., 2011. De rostros a espacios compositivos: una propuesta estilística para el valle Chalinga, Chile. *Chungara* 43 (1): 25-36.
- CASAMIQUELA, R., 1981. *El arte rupestre de la Patagonia*. Buenos Aires: Siringa libros.
- CASIMIR, M., 1992. The dimensions of territoriality: An introduction. En *Mobility and territoriality*, M. Casimir & A. Rao, Eds., pp. 1-26. Oxford.
- CASTRO, A., 1983. Noticia preliminar sobre un yacimiento en la Sierra de la Ventana, Provincia de Buenos Aires. *Relaciones de la Sociedad de Antropología Argentina* 15: 91-107, Buenos Aires.
- CATELLA, L.; J. MOIRANO & F. OLIVA, 2010. Disponibilidad de materias primas líticas y su importancia para el análisis del uso del espacio y la organización de la tecnología de sociedades cazadoras recolectoras. En *Mamül mapu*, M. Berón, L. Luna, M. Bonomo, C. Montalvo, C. Aranda & M. Carrera, Eds., pp. 239-253. Santa Rosa: Universidad Nacional de la Pampa.
- CERESOLE, G. & J. SLAVSKY, 1985. Informe preliminar sobre la localidad Lobería 1 (provincia de Buenos Aires). En *VIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Resúmenes de los Trabajos a Presentarse (Comunicaciones y Ponencias)*, p. 4. Concordia, Entre Ríos.
- CONSENS, M., 1986. *San Luis - el arte rupestre de sus sierras*. San Luis: Fondo editorial Sanluisense, Dirección provincial de cultura.
- . 1995. Rock art sites of southeastern South America. En *Rock art studies in the Americas*, J. Steimbring, Ed., pp. 151-163. Inglaterra.
- CONSENS, M. & F. OLIVA, 1999. Estado de las investigaciones en sitios con representaciones rupestres en la región pampeana, República Argentina. En *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 218-228. La Plata.
- CRÍADO-BOADO, F., 1991. Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. *Boletín de Antropología Americana* 24: 5-29. España.
- CURTONI, R., 2006. Expresiones simbólicas, cosmovisión y territorialidad en los cazadores-recolectores pampeanos. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 21: 133-160. Buenos Aires.
- GAMBLE, C., 1990. *El poblamiento paleolítico de Europa*. Barcelona: Ed. Crítica.
- GILI, M., 2000. Motivos abstractos en el arte rupestre de cerro Intihuasi. Río cuarto Córdoba. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menbires y piedras de colores en Argentina*, M. M. Podestá & M. de Hoyos, Eds., pp. 129-134. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- GIMÉNEZ, G. & C. HÉAU LAMBERT, 2007. El desierto como territorio, paisaje y referente de identidad. *Culturales* 3 (5): 7-42.
- GONZÁLEZ, A., 1989. El arte rupestre del Tolar (Catamarca). Argentina indígena de un país. *Apéndices de summa andina*: 68-77.
- GOODMAN, N., 1990. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- GRADIN, C., 1975. *Contribución a la arqueología de la pampa*. Dirección provincial de cultura de la Pampa.
- GRADIN, C., 1977. Pintura rupestre del alero cárdenas (Santa Cruz). *Relaciones de la Sociedad de Antropología Argentina* 11: 143-158.
- HAJDUK, A. & A. ALBORNOZ, 1999. El sitio valle encantado I, su vinculación con otros sitios: un esbozo de la problemática local diversa del Nahuel Huapi. En *Soplando en el viento. Actas de la III Jornadas de Arqueología de la Patagonia*, M. Civalero, P. Fernández & A. Guráieb, Comps., pp. 371-391. Universidad Nacional del Comahue.
- HARRINGTON, H., 1947. *Hojas geológicas 33m y 34m. Sierras de Curamalal y de la Ventana. Provincia de Buenos Aires*. Ministerio de Industria y Minería de la nación.
- HAYDEN, B., 1981. Research and development in the Stone Age: Technological transitions among hunter-gatherers. *Current Anthropology* 22: 519-548.
- HEYD, T., 2003. Rock art aesthetics and cultural appropriation. *The journal of aesthetics and art criticism* 61 (1): 37-46.
- . 2003-2004. Estética del arte rupestre: trazo en la roca, marca del espíritu, ventana al paisaje. *Espacio, tiempo y forma, serie I, Prehistoria y Arqueología* 16-17: 123-230. Uned.
- HOLMBERG, E., 1884. La sierra de Curá-malal (Curumalan). Informe presentado al excelentísimo Señor Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, dr. Dardo Rocha. Buenos Aires.
- INGOLD, T., 1986. Territoriality and tenure: The appropriation of space in hunting and gathering societies. En *The appropriation of nature*, T. Ingold, Ed., pp. 130-164. Manchester: Manchester University press.
- JOCHIM, M., 1981. *Strategies for survival. Cultural behavior in an ecological context*. Nueva York: Academic press.
- KEELEY, L., 1988. Hunter-gatherer economic complexity and population pressure: A cross-cultural analysis. *Journal of Anthropological Archaeology* 7: 373-441

- LEROI-GOURHAN, A., 1971. *El gesto y la palabra*. Universidad Nacional de Venezuela: Ediciones de la Biblioteca
- LÉVI-STRAUSS, C., 1981. *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI.
- MANThA, A., 2009. Territoriality, social boundaires and ancestor veneration in the central Andes of Perú. *Journal of Anthropological Archaeology* 28: 158-176.
- MAZZANTI, D., 1991. Haras los robles: Un sitio con pictografías en el borde oriental de las sierras de Tandilia. *Boletín del Centro* 3: 180-200.
- MAZZANTI, D. & F. VALVERDE, 2003. Representaciones rupestres de cazadores-recolectores en las sierras de Tandilia oriental: Una aproximación a la arqueología del paisaje. En *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, pp. 313-316. Córdoba.
- MENDIOLA, G., 2002. Arte rupestre: Epistemología, estética y geometría. Sus interrelaciones con la simetría de la cultura. Ensayo de explicación sobre algunas ideas centrales de Adolfo Best Maugard y Beatriz Braniff. <<http://rupestreweb.tripod.com/mendiola2.html>> [Citado 09-12-13].
- MENGHIN, O., 1952. Las pinturas rupestres de la Patagonia. *Runa* V: 5-2. Buenos Aires.
- . 1957. Estilos del arte rupestre de Patagonia. *Acta Praehistórica* 1: 57-87. Buenos Aires.
- MORPHY, H., 1994. The interpretation of ritual reflections from film on anthropological practice. *Man* (N.S.) 29: 117-146.
- MORA PENROZ, Z., 1998. *La araucanía mística antigua para la grandeza de Chile*. Chile: Telstar impresiones.
- MOSTNY GLASER, G. & H. NIEMEYER FERNANDEZ, 1983. *Arte rupestre chileno*. Serie el patrimonio cultural chileno colección historia del arte chileno. Santiago: Publicación del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- NACUZZI, I., 1998. *Identidades impuestas. Tehuelches, aucas y pampas en el norte de la Patagonia*. Buenos aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- OLIVA, F., 1991. Investigaciones arqueológicas desarrolladas en el sector occidental del sistema de Ventania y la llanura adyacente. 1987-1989. *Boletín del Centro* 1: 39-41.
- . 2000. Análisis de las localizaciones de los sitios con representaciones rupestres en el sistema serrano de Ventania, Provincia de Buenos Aires. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menbires y piedras de colores en Argentina*, M. M. Podestá & M. de Hoyos, Eds., pp. 143-158. Buenos Aires: SAA y Asociación de Amigos del INA.
- . 2006. Usos y contextos de producción de elementos "simbólicos" del sur y oeste de la provincia de Buenos Aires (República Argentina). *Revista de la Escuela de Antropología* XII: 101-116. Rosario.
- . 2010. Análisis de la evolución del uso del espacio del área ecotonal húmeda seca pampeana. *III Jornadas de Ciencia y Tecnología de la UNR*, pp. 225-227. Rosario: Secretaría de ciencia y tecnología de la UNR.
- OLIVA, F. & M. ALGRAIN, 2004. Una aproximación cognitiva al estudio de las representaciones rupestres del Casuhati (sistema serrano de Ventania y llanura adyacente, Provincia de Buenos Aires). En *La región pampeana: Su pasado arqueológico*, C. Gradín & F. Oliva, Eds., pp. 49-60. Rosario: Laborde.
- . 2005. Representaciones simbólicas de las sociedades indígenas en el área ecotonal húmeda-seca pampeana (AEHSP). ¿Arte shamánico? *Revista de la Escuela de Antropología de Rosario* x: 155-168. Rosario.
- OLIVA, F. & J. MOIRANO, 1999. Primer informe sobre aprovisionamiento primario de riolita en sierra de la Ventana (Provincia de Buenos Aires, Argentina). En *Arqueología pampeana en la década de los '90*, M. Berón & G. Politis, Eds., pp. 137-146. Olavarría: INCUAPA, UNPBA y Museo Nacional de Historia Natural de San Rafael.
- OLIVA, F. & M. C. PANIZZA, 2007. Estilos, agrupamientos y temas en el análisis de las representaciones rupestres. El sistema serrano de Ventania como caso de estudio. En *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Tomo II: 463-467. San Salvador de Jujuy.
- . 2012. Primera aproximación a la arqueología monumental del sistema serrano de Ventania, Provincia de Buenos Aires. *Anuario de Arqueología* 4: 161-180. Rosario.
- OLIVA, F. & A. SÁNCHEZ, 2001. Uso y valorización del patrimonio arqueológico rupestre en la región pampeana argentina mediante el empleo de técnicas informáticas. Presentado en el *Taller internacional de arte rupestre de la Habana*, Cuba.
- OLIVA, F.; A. GIL & M. ROA, 1991. Recientes investigaciones arqueológicas en el sitio San Martín 1 (BU/PU/5), partido de Puán, Provincia de Buenos Aires. *Sbincal* 3: 135-139.
- OLIVA, F.; J. MOIRANO & M. SAGHESSI, 1991. Recientes investigaciones en el sitio laguna de Puán 1. *Boletín del Centro* 2: 127-138.
- OLIVA, F.; M. C. PANIZZA & M. ALGRAIN, 2010. Diferentes enfoques en la investigación del arte rupestre del sistema serrano de Ventania. *Comechingonia* 13: 89-107.
- OLIVA, F.; G. L'HEUREUX, H. DE ANGELIS, V. PARMIGIANI & F. REYES, 2007. Poblaciones indígenas de momentos post-contacto en el borde occidental de la Pampa húmeda: Gascón 1, un sitio de entierros humanos. En *Arqueología argentina en los inicios de un nuevo siglo*, F. Oliva, N. De Grandis & J. Rodríguez, Eds., pp. 265-174. Rosario: Laborde libros editor.
- OUZMAN, S., 1998. Towards and mindscape of landscape: rock-art as expression of world- understanding. En *The archaeology of rock-art*, C. Chippindale & P. S. C. Taçon, Eds., pp. 30-41. Cambridge: Cambridge University Press.
- PODESTÁ, M. M.; C. BELLELLI, R. LABARCA, A. ALBORNOZ, A. VASINIY & E. TROPEA, 2008. Arte rupestre en pasos cordilleranos del bosque andino patagónico (El manso, Región de los Lagos y Provincia de Río Negro, Chile-Argentina). *Magallania* 36 (2): 145-156. Chile.
- PODESTÁ, M. M.; F. OLIVA & A. FLORINES, 2011. Indicadores estilísticos de interacción a través del arte rupestre de Pampa-Patagonia y Cuenca del Plata (Argentina-Uruguay). En *Actas del I Congreso Internacional de Arqueología de la cuenca del Plata, IV Encuentro de Discusión Arqueológica del Nordeste Argentino y las II Jornadas de Actualización en Arqueología tupiguaraní*, pp. 175-176. Buenos Aires.
- PRIEGUE, C. N., 1997. Shamanismo y hechicería en la cultura tehuelche meridional. En *Shamanismo sudamericano*, J. Schobinger, Comp., pp. 87-92. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- ROCCHIETTI, A., 1990. Arte étnico del sur de Córdoba: Estilo Cuatro vientos-achiras. *Revista de la Universidad Nacional de Río Cuarto* 10 (2): 133-146.
- SCHAEFFER, J. M., 2005. *Adiós a la estética*. Madrid: Móstoles.
- SHOBINGER, J., 1978. Nuevos lugares con arte rupestre en el extremo sur de la Provincia de Mendoza. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 12: 175-182.
- . 2002. Arte rupestre del departamento Malargüe. En *Entre montañas y desiertos: Arqueología del sur de Mendoza*, A. Gil & G. Neme, Eds., pp. 181-194. Buenos Aires: Publicaciones de la Sociedad Argentina de Antropología.
- SCHILLER, W., 1930. Investigaciones geológicas en las montañas del sudoeste de la Provincia de Buenos Aires. En *Anales del Museo de la Plata*. Tomo IV, primera parte (segunda serie): 11-96. La Plata.
- SUERO, T., 1972. Compilación geológica de las sierras australes de la Provincia de Buenos Aires. Mop. Lemit. Ministerio de obras públicas, Lemit, División Geología. En *Anales* 3: 135-147, La Plata.
- TAPIA, A., 1937. Las cavernas de ojo de agua y las hachas. *Boletín* 43: 1-122. Buenos Aires: Dirección de Minas y Geología.

- TRONCOSO, A.; F. ARMSTRONG, F. VERGARA, P. URZÚA & P. LARACH, 2008. Arte rupestre en el valle el encanto (Ovalle, Región de Coquimbo): Hacia una reevaluación del sitio-tipo del Estilo Limarí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (2): 9-36.
- WANDSNIDER, L., 1992. Archaeological landscapes studies. En *Space, time, and archaeological landscapes*, J. Rossignol & L. Wandsnider, Eds., pp. 285-292. Nueva York: Plenum press.
- WHITLEY, D., 1998. New approaches to old problems. Archaeology in search of an ever elusive past. En *Reader in archaeological theory. Post-processual and cognitive approaches*, D. Whitley, Ed., pp. 1-28. Londres: Routledge.



GUÍA PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS EN EL BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* es una revista bianual fundada en 1985. Se publican ensayos, artículos e informes de investigación en español o inglés sobre arte aborigen americano, especialmente arte preeuropeo. Se reciben contribuciones en áreas tales como arquitectura, artes visuales, cognición, cosmología, ecología, economía, etnicidad, historia cultural, ideología, musicología, simbolismo, tecnología y otras materias relacionadas, siempre que el contenido y el material gráfico de estas contribuciones muestren una clara y justificada vinculación con el tema central de la revista (arte aborigen de América). Aquellos artículos que combinan dos o más de estas áreas temáticas son especialmente bienvenidos.

El acuso de recibo de un manuscrito es vía e-mail y no supone su aceptación. Todos los manuscritos son revisados por el Editor, el Comité Editorial del *Boletín* y, anónimamente, por al menos tres consultores externos calificados. Nuestro sistema de evaluación es de "doble ciego", es decir, considera el anonimato del evaluador y del autor hasta el momento de la publicación del artículo.

El proceso de evaluación puede requerir varios meses, pero es responsabilidad de la Coeditora informar a los autores tan pronto como sea posible acerca de la aceptación o el rechazo de un manuscrito.

Las sugerencias de los evaluadores, junto a observaciones del Comité Editorial y los editores, son remitidas a los autores, quienes deben acusar recibo de este material y responder según el plazo especificado, indicando qué aspectos se consideraron y cuáles fueron omitidos, justificando su opción en este caso. Una vez recibido el manuscrito corregido, la revista decide finalmente sobre su aceptación o rechazo.

Los autores son responsables del contenido de sus contribuciones, la exactitud de las citas y referencias bibliográficas y el derecho legal de publicar el material propuesto, por lo que deben contar anticipadamente con el permiso para reproducir figuras y datos protegidos por la legislación vigente.

Los trabajos deben ser originales e inéditos durante el proceso de edición en esta revista y no pueden estar bajo consideración editorial en otra publicación. Una vez publicados por el *Boletín*, no pueden ser divulgados en otra revista, salvo en un idioma distinto al original.

Presentación del escrito

Los manuscritos se reciben en cualquier momento y serán publicados en orden de aceptación. Los trabajos (el texto y las figuras en alta resolución) deben enviarse grabados en un CD, dirigido a:

José Berenguer R.
Editor *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*
Bandera 361, Casilla 3687
Santiago, Chile.

Se solicita enviar también el texto (y las figuras solo en una versión liviana) vía email al Editor, con copia a la Coeditora, Andrea Torres, a las siguientes direcciones electrónicas:

jberenguer@museoprecolombino.cl
atorres@museoprecolombino.cl

Se asume que los autores retienen en su poder una copia de su artículo al momento del envío.

Formalidades de la presentación

El texto debe estar en versión de procesador de textos Word, con sus páginas correctamente foliadas, en tamaño carta (216 x 279 mm), en una fuente de tamaño 12, a doble espacio, con márgenes de 3 cm en todas las direcciones de la página. Considerando todas las secciones (resumen y *abstract*, texto, referencias, notas, figuras, anexos, etc.), el trabajo no debe sobrepasar las 9000 palabras.

Primera página

Incluye solamente el nombre, filiación institucional (si corresponde), dirección postal y dirección electrónica del autor, así como los agradecimientos (si los hay). Esto se hace con el fin de facilitar el anonimato en el proceso de revisión.

Segunda página (previa al texto)

Incluye el título en castellano e inglés del artículo, además de un resumen de no más de 150 palabras, también en versión bilingüe. Se debe incluir además una lista de tres a siete palabras clave en ambos idiomas. Las traducciones al inglés serán revisadas por un profesional y modificadas de acuerdo a su criterio, pero con la supervisión del Editor.

Titulaciones

El título del artículo y los subtítulos en el texto deberán ser concisos, en particular estos últimos. El Editor se reserva el derecho de modificarlos, si es necesario. Los subtítulos primarios, secundarios o terciarios deben estar claramente jerarquizados, ya sea por tamaño de letra, números u otro tipo de notación.

Numeraciones

Los autores procurarán evitar el exceso de numeraciones (p. e., itemizaciones o descripciones “telegráficas”), en favor de un desarrollo más literario y fluido.

Notas al texto

Se acompañan en hoja aparte bajo el epígrafe de “Notas” y sus llamados en el texto se indican en forma consecutiva con números arábigos en modo superíndice. Estos últimos van siempre después de un punto seguido o punto aparte, nunca en medio de una oración. Debe evitarse el exceso de notas y limitarse su extensión. El Editor podrá reducir aquellas demasiado extensas.

Citas en el texto

Las citas textuales deben ir entre comillas y claramente referidas a la bibliografía, incluyendo paginación, según la siguiente fórmula: (Cruzat 1898: 174-178).

Si en el texto se menciona el autor, su apellido puede aparecer seguido del año de publicación del título entre paréntesis, y con el número de página si la referencia lo amerita: Cruzat (1898: 174-178) afirma que...

Se citan hasta dos autores. Si son más de dos, se nombra al primer autor y se agrega et al.: (Betancourt et al. 2000: 312).

Los autores de diferentes publicaciones citados en un mismo paréntesis o comentario, deben ordenarse cronológica y no alfabéticamente.

Aquellas citas que excedan las 40 palabras –con un máximo de 80–, van sin comillas y a renglón seguido del texto (hacia arriba y hacia abajo), con sangría en su margen izquierdo y con una fuente de tamaño 10, es decir, dos puntos inferior al texto general. Al término de la cita se deberá indicar entre paréntesis la referencia correspondiente (autor, año y página). Para estos efectos no se deben utilizar notas, salvo que la cita requiera de alguna precisión o comentario. En ese caso, el número de la nota va inmediatamente después de la referencia entre paréntesis.

Referencias

En hoja aparte y bajo el epígrafe de “Referencias”, debe incluirse un listado bibliográfico limitado exclusivamente a aquellas referencias citadas en el texto, en las notas al texto y en los pies de ilustraciones, tablas y cuadros. Dicho listado va ordenado alfabéticamente por autor y cronológicamente en el caso de dos o más títulos por un mismo autor.

Los datos editoriales de cada referencia deben estar completos y deberán ordenarse de la siguiente manera: autor(es), año de edición, título, lugar de publicación, imprenta o editorial y otros datos cuyas características variarán según se trate de una referencia a libro, artículo, revista, etc. Los siguientes son algunos ejemplos para distintos tipos de obras:

Libros

MURRA, J., 1978. *La organización económica del Estado Inca*. México, D. F.: Siglo XXI Editores.

Si corresponde, se debe poner año de primera edición o del manuscrito original entre corchetes, principalmente en el caso de las fuentes coloniales:

BERTONIO, L., 1956 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: Ediciones Ceres.

Capítulos o artículos insertos en libros

Todos los artículos de revista o los artículos insertos en publicaciones de libros, deben llevar el número de páginas. El nombre de la publicación debe ir en cursivas.

KUBLER, G., 1981. Period, style and meaning in ancient American art. En *Ancient Mesoamerica*, J. Graham, Ed., pp. 11-23. Palo Alto: A Peek Publication.

Artículos en revistas

CONKLIN, W. J., 1983. Pukara and Tiahuanaco tapestry: Time and style in a Sierra weaving tradition. *Ñaupá Pachá* 21: 1-44. Berkeley: Institute of Andean Studies.

LLAGOSTERA, A.; C. M. TORRES & M. A. COSTA, 1988. El complejo psicotrópico en Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños* 9: 61-98.

Artículos en publicaciones de congresos o anales

IRRIARREN, J. & H. BERGHOLZ, 1972. El camino del Inca en un sector del Norte Chico. En *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena*, H. Niemeyer, Ed., pp. 229-266. Santiago: Universidad de Chile/Sociedad Chilena de Arqueología.

Manuscritos

SINCLAIRE, C., 2004 Ms. Ocupaciones prehispánicas e históricas en las rutas del despoblado de Atacama: primera sistematización. Informe parcial arqueológico, Proyecto FONDECYT N° 10400290.

Memorias, seminarios de título o tesis

VILCHES, F., 1996. Espacio y significación en el arte rupestre de Taira, río Loa, II Región de Chile: Un estudio arqueoastronómico. Memoria para optar al título de Arqueóloga, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.

Recursos electrónicos

MERCADO, C., 1996. Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. *Revista Chilena de Antropología* 13, 1995-1996 [online] pp. 106-125 <http://csociales.uchile.cl/publicaciones/antropologia/13/docs/antropologia_13.pdf> ISSN 0716-2790 [Citado 21-07-06].

Películas

MENESES, M., 1994. *Wichan: El juicio*. 25 min. Kien Producciones, Chile.

Figuras

Cada trabajo puede contener hasta 30 ilustraciones, considerando fotografías, diagramas, planos, mapas y dibujos. Todas las ilustraciones se denominan “figuras” y en el texto deben ser llamadas de forma abreviada: (fig.1), (figs. 3-7). Además, deben ser numeradas secuencialmente, en el mismo orden que son citadas en el texto. En documento aparte deben entregarse los textos asociados a las imágenes, también numerados correlativamente. Los textos deben ser breves (no más de 30 palabras), pero señalando los créditos correspondientes.

Toda ilustración que lo precise debe llevar indicaciones de tamaño en sistema métrico; una escala gráfica en el caso de los mapas y dibujos, y medidas en el caso de las fotografías (ancho, largo o alto). Las leyendas que vayan dentro de la caja de ilustración serán hechas digitalmente o a través de otro procedimiento estandarizado (en ningún caso irán manuscritas).

Las figuras deben entregarse en formato digital, en archivos independientes, formato JPEG o TIFF. Las fotografías originalmente digitales o escaneadas deben tener una resolución no inferior a los 300 dpi o 120 píxeles por centímetro. Es posible enviar fotografías convencionales en papel, así como dibujos, diagramas, mapas y planos impresos, pero siempre que su calidad sea óptima y a nivel profesional. Si se dispone de material impreso que deba ser escaneado, es preferible la entrega de los originales. El Editor se reserva el derecho de decidir el tamaño de las ilustraciones y de evaluar su publicación en color o en blanco y negro, a menos que el autor señale expresamente la necesidad de uno u otro. La calidad técnica y artística de las ilustraciones es un criterio importante en la aceptación del artículo.

En el caso de los mapas, no es necesaria una resolución ni tamaño de archivo específico, ya que la cartografía es rediseñada según un estilo ya definido. Para esto, es fundamental que los autores señalen las coordenadas geográficas exactas del área que necesita ser representada. Además, en una versión digital del área aludida, los autores deben marcar los principales topónimos y/o accidentes geográficos citados en el texto.

Tablas, cuadros y gráficos

Todas las tablas, los cuadros y los gráficos deberán entregarse en la forma de archivos del procesador de palabras Word. El material debe identificarse con un breve título descriptivo, debe ordenarse correlativamente con números arábigos y presentarse en hoja aparte bajo el epígrafe de “Tablas”, “Cuadros” o “Gráficos”. Este tipo de material debe aparecer citado en el texto.

Contenido

VOL.18 | NO.2 | 2013

VOL.18

NO.2

Santiago, Chile
2013

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

- 7-8 **Presentación**
Foreword
- 9-17 **Rock art in the context of contemporary art and aesthetics**
El arte rupestre en el contexto del arte y de la estética contemporánea
Thomas Heyd
- 19-32 **The aesthetic power of ancient Dorset images at Qajartalik, a unique petroglyph site in the Canadian Arctic**
El poder estético de las antiguas imágenes Dorset en Qajartalik, un excepcional sitio de petroglifos en el Ártico canadiense
Daniel Arsenault
- 33-47 **El lado material de la estética en el arte rupestre**
The material side of aesthetics in rock art
Francisco Vergara Murúa
- 49-61 **Estética abstracta geométrica de los cazadores recolectores del área de Ventania (provincia de Buenos Aires, República Argentina)**
Abstract geometric aesthetics of the Ventania hunter-gatherers (Buenos Aires province, Argentina)
María Cecilia Panizza
- 63-88 **Poder y prestigio en los Andes Centro-Sur. Una visión a través de las pinturas de escutiformes en Guachipas (Noroeste Argentino)**
Power and prestige in the South-Central Andes. An approach based on the shield-shape paintings of Guachipas (Northwestern Argentina)
M. Mercedes Podestá, Diana S. Rolandi, Mirta Santoni, Anahí Re, María Pía Falchi, Marcelo A. Torres & Guadalupe Romero
- 89-106 **Registro de máscaras en Sierra de la Ventana de la región pampeana argentina. Presentación de explicaciones alternativas**
Records of masks in Sierra de la Ventana, pampean region of Argentina: alternative explanations
Fernando Oliva



MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

Editor

JOSÉ BERENGUER RODRÍGUEZ
Museo Chileno de Arte Precolombino
jberenguer@museoprecolombino.cl

Coeditoras

ANDREA TORRES VERGARA
PAULA MARTÍNEZ SAGREDO
Museo Chileno de Arte Precolombino
atorres@museoprecolombino.cl
pmartinezsagredo@gmail.com

Comité Editorial

CARLOS ALDUNATE DEL SOLAR
Museo Chileno de Arte Precolombino
caldunate@museoprecolombino.cl

CAROLE SINCLAIRE AGUIRRE
Museo Chileno de Arte Precolombino
csinclair@museoprecolombino.cl

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ CERECEDA
Departamento de Ciencias Históricas
Universidad de Chile
jmartine@uchile.cl

JOSÉ PÉREZ DE ARCE ANTONCICH
Museo Chileno de Arte Precolombino
jperezdearce@museoprecolombino.cl

Asesor Artístico

FERNANDO MALDONADO ROI

Consejo Editorial

MARGARITA ALVARADO PÉREZ
Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

WARWICK BRAY
Institute of Archaeology
University College London, UK

VERÓNICA CERECEDA BIANCHI
Fundación Antropólogos del Surandino
Sucre, Bolivia

TOM D. DILLEHAY
Department of Anthropology
Vanderbilt University, Nashville, USA

CHRISTOPHER B. DONNAN
Department of Anthropology
University of California, Los Angeles, USA

ROBERTO LLERAS PÉREZ
Museo del Oro, Bogotá, Colombia

MARÍA MERCEDES PODESTÁ
Comité de Investigación del Arte Rupestre
Sociedad Argentina de Antropología
Buenos Aires, Argentina

ELÍAS MUJICA BARREDA
Instituto Andino de Estudios Arqueológicos
Lima, Perú

MATTHIAS STRECKER
Sociedad de Investigación del Arte Rupestre
de Bolivia, La Paz, Bolivia

CONSTANTINO M. TORRES
Art and Art History Department
Florida International University, USA

FLORA VILCHES VEGA
Departamento de Antropología
Universidad de Chile
Santiago, Chile

El Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, ISSN 0716-1530, es publicado en junio y diciembre de cada año. Su Representante Legal es Carlos Aldunate del Solar; Director del Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago de Chile. Circulación autorizada por resolución exenta N° 218, del 15 de marzo de 1985, Ministerio del Interior.

Indizado en SciELO (Scientific Electronic Library Online); EBSCO Publishing; Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex – Catálogo; RLG, Anthropological Literature.

Fax (56 2) 22697 2779 / Teléfono (56 2) 2928 1500
www.museoprecolombino.cl

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* es una revista bianual fundada en 1985. Actualmente es la única publicación en Latinoamérica en su género.

Su tema central es el arte y simbolismo aborigen americano y está dirigida a especialistas, profesionales y estudiantes relacionados con estos ámbitos del conocimiento. Se reciben artículos, ensayos e informes de investigación en áreas tales como arquitectura, artes visuales, cognición, cosmología, ecología, economía, etnicidad, ideología, musicología, tecnología y otras materias relacionadas, siempre que el contenido y el material gráfico de estas contribuciones guarden una clara y justificada vinculación con el tema central de la revista. Aquellos artículos que combinan dos o más de estas áreas temáticas son especialmente bienvenidos.

Las contribuciones son evaluadas por al menos tres consultores externos a la entidad editora, cuya labor anónima es fundamental para garantizar la originalidad, la calidad y la pertinencia de los manuscritos en el ámbito de la revista. Los artículos pueden enviarse en cualquier momento y serán publicados en orden de aceptación, explicitando en su primera página las fechas de recepción y aprobación.

Los artículos, así como las referencias y las figuras utilizadas, son de responsabilidad exclusiva de sus autores y las opiniones expresadas en ellos no reflejan necesariamente el pensamiento del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* ni de esta institución.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista pueden reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, sin permiso escrito del Editor.

Toda correspondencia sobre la revista debe dirigirse al Editor o a la Coeditora.

The Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino is a biannual journal, founded in 1985. Currently, it is the only specialized periodical of its kind Latin America.

The Boletín is primarily aimed at specialists, professionals, and students of aboriginal American art and symbolism. It accepts research articles, essays and reports in areas such as architecture, visual arts, cognition, cosmology, ecology, economy, ethnicity, ideology, musicology, technology and other related subjects with content and graphic material having a clear and justifiable link with the publication's central theme. Articles combining two or more of these topic areas are especially welcome.

Submissions are evaluated by at least three external consultants, whose anonymity is essential to assuring the originality, quality and suitability of the manuscripts. Articles can be submitted at any time and will be published in order of acceptance, with the reception and approval dates presented on their first page.

The articles, as well as their accompanying references and figures, are the exclusive responsibility of their authors and do not necessarily reflect the views of the Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, nor of the Museum.

All rights reserved. No part of the contents of this journal may be reproduced in any medium, mechanical or electronic, without written permission from the Editor.

Please send all queries (mail, e-mail, fax) to the journal's Editor or Co-editor.