

Una reconsideración metodológica de los estudios iconográficos de los Andes



Denise Y. Arnold

Instituto de Lengua y Cultura Aymara y Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia
deniseyarnold@ilcanet.org

Presentación

Frente a los cambios paradigmáticos en las ciencias sociales de las últimas décadas –el retorno a las cosas, el giro ontológico, el renovado interés en el animismo y el vitalismo y la antropología simétrica como una manera de revincular los distintos dominios de la vida– los artículos que integran el presente *dossier* reconsideran la iconografía de los objetos materiales y, como extensión, su iconología. En términos convencionales, la *iconografía* trata de descripciones de imágenes relacionadas con personajes o temas, y las formas de análisis y clasificación preliminar de sus características, en tanto que la *iconología* va más allá del nivel descriptivo para desarrollar una síntesis de estas imágenes, al compararlas y clasificarlas, y al formular reglas para conocer sus formas de construcción y su antigüedad, además de sus diversos significados e interpretaciones. Los artículos incluidos aquí presentan algunos de los nuevos acercamientos metodológicos a temas iconográficos e iconológicos desde la antropología y la historia del arte, centrándose en la región de los Andes surcentrales.

Una relectura de Panofsky desde los Andes

Hasta la fecha, la mayor parte de los estudios iconográficos de los Andes tienden a tratar la iconografía como un asunto decorativo concerniente a la superficie de los objetos, y su análisis como un asunto interpretativo, tanto textual como narrativo. Los métodos que se usan para este análisis suelen seguir las pautas de la escuela interpretativa fundada por Erwin Panofsky (1955), y desarrolladas en los estudios andinos por la historiadora de arte Teresa Gisbert (2004) y la arqueóloga Helena Horta (2005), entre otros. El método de Panofsky se despliega en tres fases. Primero se hace una descripción preiconográfica del objeto en su significado primario; luego se analiza el significado iconográfico, en términos de la composición y las relaciones entre motivos, temas y conceptos; y, por último, se realiza el análisis de su significado cultural intrínseco o contenido, junto con los principios subyacentes en juego. Esto incluiría los principios técnicos y tecnológicos aplicados en la ejecución de la obra, por ejemplo el de la perspectiva, aunque este aspecto ha sido pasado por alto en muchos casos.

En el contexto andino, a pesar de los grandes logros de estudiosos que han aplicado el método panofskiano, surgen varias inquietudes metodológicas en torno a este abordaje. Tomemos solo tres puntos. Primero, para desarrollar su método, Panofsky prestó atención a las “fuentes textuales” de los signos en el arte, recurriendo al corpus escrito de mitos del Viejo Mundo como su fuente primaria, desde la cual se pudo lanzar el núcleo interpretativo de determinadas obras. Pero, en los Andes precolombinos, se trata de sociedades sin una escritura alfabética propia, entonces para generar un núcleo interpretativo parecido, habría que recurrir a medios escriturales equivalentes: el *khipu*, el textil, la cerámica, el arte rupestre, etc. (Arnold, 2105). Segundo, el campo de estudio de Panofsky se limita a las tradiciones occidentales, en especial al mundo iconográfico de la Ilustración europea en que las reinterpretaciones de los mitos antiguos constituyeron un punto de referencia clave para el desarrollo de la Modernidad incipiente. Nuevamente, ¿sería pertinente para la interpretación de la iconografía de sociedades andinas basarse en una gama equivalente de mitos escritos, o habría que recurrir a un corpus similar de mitos pero desplegados en otros medios (por ejemplo la tradición oral o los medios escriturales propios)? Y tercero, el análisis técnico de los objetos de Panofsky igualmente toma por sentado los marcos conceptuales del cuadro artístico según las ideas europeas de la época sobre perspectiva (principalmente de Filippo Brunelleschi), la relación entre imagen y fondo, y sobre todo la idea de que la iconografía se trata de representación. Pero en los Andes, existen nociones distintas sobre perspectiva (Conklin, 1987) y sobre las relaciones entre figura y fondo (Arnold y Espejo, 2013); la pertinencia o no de “representación” en el análisis de la iconografía regional está todavía en debate.

Hasta cierto punto, Teresa Gisbert (2004) ha seguido el método panofskiano en sus estudios ya clásicos, al examinar sendas fuentes textuales sobre los dioses y personajes míticos del arte precolombino, en su mayoría las descritas por los cronistas coloniales, o al acercarse directamente a los íconos de cada período como fuentes iconográficas directas, que al escudriñarlas arrojan ideas e interpretaciones sobre los intereses y estilos gráficos en juego en determinados períodos históricos.

Sin embargo, la aplicación de estos aspectos del método panofskiano a la iconografía de los Andes conlleva otros peligros, puesto que la mayoría de las fuentes usadas ya fueron contextualizadas en cada época por las interpretaciones de foráneos, con la intención de entender y probablemente cambiar los intereses religiosos al fondo de las poblaciones regionales. No se trata de la visión de los vencidos. Surgen aquí otras preguntas. En los Andes, ¿sería pertinente para interpretar los signos del arte recurrir a las nociones prevalentes de “símbolo” o de “representación”, o hay que optar por otras vías de análisis? Y yendo aún más profundamente al fondo, ¿es apropiado en este contexto regional interpretar los objetos de la iconografía desde afuera, con los recursos mentalistas del sujeto pensador?, ¿o debemos abandonar estos abordajes anteriores a favor de nuevas maneras de relacionarnos con el entorno iconográfico y el pensamiento de sus creadores?

Hacia una iconografía material en los Andes

Un abordaje alternativo a lo panofskiano que ha generado mucho interés en los últimos años surge de la recuperación del interés mundial en lo material, lo técnico y lo tecnológico, en el llamado “nuevo materialismo”. Pero, en el contexto andino, más allá de estudiar la materialidad en sí de los objetos, otra llamada de atención en este campo exige en nuestro análisis de los mismos una apreciación de las perspectivas filosóficas y ontológicas regionales que se vislumbran en estas formas materiales, y que se ven realizadas en las actuaciones hacia estos objetos (Dean, 2014: 299). Estamos

en el dominio de objetos materiales “con sapiencia” y “con intencionalidad”, animados con la fuerza vital que se llama *qamay* en quechua y *qamasa* en aymara (Arnold con Yapita y Espejo, 2016).

Durante varios años de estudio sobre los textiles andinos, trabajando con tejedoras de la región como Elvira Espejo, tuvimos la experiencia personal de repensar estos nexos entre lo técnico-tecnológico y lo iconográfico, y entre lo material y lo animado. En esta experiencia práctica, se ha vuelto cada vez más evidente que la iconografía textil no era un asunto de la superficie ya elaborada, sino la consecuencia de decisiones tecnológicas y técnicas tomadas con anticipación por la productora en el curso de elaboración del objeto textil (Arnold y Espejo, 2013; Arnold, de Diego y Espejo, 2014). La iconografía final del objeto era en efecto el resultado de esas decisiones y acciones anteriores, con sus aspectos tanto intelectuales como sensuales: en términos del color, de la textura y de la densidad del objeto, y lo táctil y lo háptico en el manejo de sus cualidades (*cf.* Harris, 2014). Y las propias tejedoras, aparte de su interés en los aspectos técnicos y materiales del objeto textil, lo perciben en su conjunto como un nuevo ser en elaboración, una *guagua* propia formada en el tejido mismo (Arnold, 2007).

Por estas razones, comenzamos a hablar del textil “tridimensional” (Arnold y Espejo, 2013), como el resultado de todas las interacciones físicas, intelectuales y sensuales entre la productora y los materiales de la elaboración textil, en un campo de fuerzas (*sensu* Deleuze y Guattari) (*cf.* Ingold, 2010). Con referencia a la práctica del textil, asumimos que la iconografía y la iconología del objeto textil tratan, en efecto, de la aplicación de un conjunto de técnicas de expresión (antes pensado bajo los rubros mayores de “composición” o “estilo”) desarrolladas en un momento determinado en cierta comunidad de práctica, en que se articulan los componentes físicos (las piezas de la totalidad) y los componentes técnicos del objeto material (la aplicación de estructuras y técnicas específicas en su manufactura).

Otro aspecto de este nuevo abordaje material reside en el interés en estos patrones prácticos de elaboración de objetos y en su vida social posterior, en su distribución y uso en la/s sociedad/es, en redes productivas y de intercambio –que a su vez fungen como redes sociales y materiales–. Según estos intereses incipientes, se están revisando los estudios anteriores de Marcel Mauss (1936, 2006) y André Leroi-Gourhan (1964), que ya vislumbraban los aspectos técnicos y corporales de los objetos, así como se introducen al mismo tiempo en el análisis iconográfico las ideas de una nueva generación de teóricos, entre ellos Bruno Latour (2005), Alfred Gell (1998) y Tim Ingold (2010). Por su parte, Latour nos exige repensar los clichés anteriores sobre “lo social” como un campo englobalizante y encerrado –ya en términos de la realidad vivida de sus componentes vitales– en los quehaceres de actores (animados) o actantes (no animados), según una serie de eventos, a través de procesos y actividades y en lugares determinados.

El artículo de Carla García y Carla Maranguello recurre a la noción de Gell (1998) del *agency* o agencialidad, tanto del objeto como de sus productores o usuarios, para referirse a la iniciativa de procesos creativos y de reflexión interpretativa en relación a las interacciones entre objetos y personas. El reto planteado por Ingold de “seguir los materiales”, ha influido en este número de la publicación en mi propio artículo, así como en otro anterior de Weismantel y Meskell (2014) que plantea nuevas interpretaciones sobre las formas y la iconografía de la cerámica moche. El artículo se asoma a la misma preocupación con la agencialidad, pero desde otra óptica, en su análisis del “arte indígena” en la arquitectura de las iglesias coloniales del sur del lago Titicaca. Previamente, el “arte indígena”, al ser convocado desde la historia del arte, fue concebido casi exclusivamente desde la categoría de copia o mestizaje, evitando

entender las diversidades que coexisten e interactúan en contextos de conflicto entre lo hegemónico y lo subalterno. En contra de este posicionamiento, Weismantel y Meskell sostienen que aunque estas imágenes fueron producidas en un espacio de adoctrinamiento sostenido por los frailes, no pueden ser aisladas del universo visual andino y debe profundizarse su puesta en relación con otros registros visuales, tanto arqueológicos (textiles, cerámica, metales) como naturales, considerando el repertorio de especies botánicas propias de la zona y sus diferentes usos medicinales y rituales.

El artículo de Laura Rodas también explora la noción de agencialidad, esta vez centrada en el análisis iconográfico de la Virgen del Valle de Catamarca (Argentina). La autora cuestiona los conceptos de sincretismo e hibridez religiosos en el contexto del mestizaje de muchos estudios anteriores, a favor de un entendimiento profundo de los distintos “agenciamientos” territoriales en juego durante la colonia.

Desde el renovado interés en lo material, emerge a nivel mundial una iconografía “material” (en los términos de Mónica Wagner en Alemania y del Grupo de Investigación en la Iconología en Bélgica). Se centra ahora en las técnicas de elaboración de los objetos, las influencias de los soportes materiales usados y los instrumentos aplicados para elaborar patrones (por ejemplo, las ruletas y los moldes en el caso de la cerámica norafricana, según los estudios de Anne Haour, 2011) y los resultados finales de todos estos procesos productivos.

Muchas de las bases teóricas para este cambio de abordaje derivan del acto de resituarse la iconografía dentro de la cadena de producción del objeto y según la intervención en ella de la cadena operatoria (*chaîne opératoire*) de los participantes en el acto de crear el objeto. Los estudios clásicos sobre este nexo se remontan a la escuela francesa de la técnica y tecnología de Marcel Mauss y André Leroi-Gourhan, y a una nueva generación de estudios de autores como Pierre Lemmonier (1992), Marcía-Ann Dobres (2000), y más recientemente Chantal Conneller (2011), para quien la cadena operatoria ya “radical” no solo suma todas las cadenas operatorias componentes en su interior, sino también las operaciones mentales de la planificación de cada proceso, percibidas igualmente como “técnicas”. Incluye además el papel de la propia vitalidad de los materiales y la realización de su potencia en los procesos de transformación de cualquier cadena.

En cuanto a las etapas finales de esta cadena, también es necesario reconsiderar críticamente la noción de “decoración” de un objeto, como si ese fuera solo un aspecto de las etapas finales de la cadena operatoria. Según César Paternosto (2001), esta noción, tomada por sentado y universalizada en la historia del arte desde los estudios de la cerámica de la Grecia antigua, tiene mucho en común con las ideas panofskianas sobre la iconografía como un fenómeno de la superficie, cuando en efecto se trata de consecuencias de las acciones técnicas producidas al inicio del trabajo. Una manera de evitar la aplicación de estas valoraciones universales en el análisis iconográfico, por supuesto, es la de averiguar el punto de vista de su productor o, en el caso de los objetos arqueológicos, de seguir las acciones técnicas en la elaboración del objeto, y luego analizar los posibles motivos de los productos como hacen Weismantel y Meskell en su ensayo ya mencionado (*ibid.*).

Estos nuevos abordajes de la iconografía fundados en la secuencia de la cadena productiva nos permiten repensar la iconografía como una forma de documentar dicha secuencia y la gama de productos así creados (Silverman, 1988; Arnold, 2014a; etc.). También nos permiten reconsiderar nociones de “estilo”, pasando de las ideas sobre estilo a secas a nivel universal a un análisis del “estilo tecnológico”, término acuñado por Leroi-Gourhan (1964) y repensado para los Andes por Heather Lechtman (1993) y otros. El “estilo tecnológico” comprende el *hardware* de la tecnología disponible

para los actores sociales de un lugar en un momento determinado, por ejemplo, los tipos de telares y los implementos textiles, además del *software*, que correspondería a las técnicas aplicadas. “Estilo tecnológico” abarca también el conocimiento técnico de todos los procesos de elaboración en la cadena operatoria de producción en una comunidad de práctica determinada. En el caso textil, abarcaría desde la crianza de los animales hasta la esquila de la fibra, el hilado y torcelado, el teñido, urdido y tejido, y luego el acabado. El acceso a estos recursos y al conocimiento especializado es también una función del tipo de producción, ya sea que la misma esté en manos de especialistas o quede en la esfera doméstica.

Al resituar los objetos en elaboración en las distintas etapas de la cadena productiva, una nueva generación de analistas se centra en el estudio de las prácticas técnicas de cada etapa y en los significados sociales de sus resultados materiales. En el caso del textil, ya contamos con estudios sobre el preparado de la fibra como materia prima y sobre los significados de los hilos (Dransart, 1995); sobre los significados sociales de los teñidos, los polvos y colores (Dransart, 2002; Siracusano, 2005); sobre las estructuras y las técnicas textiles (Frame, 1994 [1986]; Brugnoli y Hoces, 2006; Arnold y Espejo, 2012), y sobre la iconografía textil como una consecuencia de este conjunto de prácticas (Arnold y Espejo, 2013).

Este abordaje en la cadena operatoria también resalta la secuencia como un aspecto organizativo vital de la iconografía, no solamente la de tipo productivo sino también secuencias de movimiento en el paisaje, habladas, anuales, o de la vida y la muerte. Nuevas interpretaciones del orden secuencial de los mármoles Elgin del Partenón en Atenas identifican la elaboración del *peplos* (una prenda femenina mayor) de la diosa Atenas y la entrega de este objeto a la diosa en agosto de cada año como un tema determinante (Håland, 2004). Otros estudios plantean posibilidades parecidas en el caso de las posibles narrativas en la organización del sitio de Chavín (Weismantel, 2012, 2013) o de las mantas de Paracas (Paul, 2004).

Más allá de la representación

Como parte del giro materialista referido a la iconografía en las críticas a los abordajes anteriores influidos por la escuela de Panofsky, se está poniendo en discusión la idea de “representación”; incluso algunos hablan de un período incipiente de “posrepresentación”.

En otro lugar, Benjamín Alberti (2006, 2012) critica muchas interpretaciones arqueológicas actuales por recurrir a una ontología universalista moderna en que se maneja una serie de dualidades naturaleza/cultura, cuerpo/materia (derivadas del estructuralismo), en la cual se asume que los objetos “representan” ciertas ideas y ciertos logros de un grupo (étnico) determinado, y que el estilo del objeto “representa” a ese grupo. La crítica de Alberti al representacionalismo es solo parte de su crítica mayor a la importancia ontológica otorgada a la materia sólida como punto de partida en las interpretaciones arqueológicas. Según Alberti, los métodos arqueológicos actuales restringen el entendimiento de los materiales arqueológicos, en especial la tendencia a separar los objetos materiales de sus contextos, tratarlos según una cierta estética en los museos (como objetos completados, según determinadas jerarquías y tipos de materiales, pasando por alto otros), y a tratar la materia en general como un sustrato “estable” para poder contextualizar objetos y culturas. En su trabajo, Alberti nota que la noción de materia como un sustrato estable en las interacciones con el mundo forma parte del proyecto de la Modernidad, y probablemente estaba ausente en el Noroeste argentino en el primer milenio, cuando es posible que se hubieran manejado

ontologías en que el cuerpo era transformable, y en que se trataba la materia según estas ideas (ver también Alberti y Bray, 2009).

Lambros Malafouris (2007) en su análisis de la imagen paleolítica (en Chauvet y Lascaux), critica igualmente al representacionalismo y se asoma a estas imágenes no como objetos de la percepción humana ni como representación y simbolismo, sino como un componente, históricamente situado, de la arquitectura humana perceptual y cognitiva. Metodológicamente, Malafouris prefiere centrarse en las imágenes de este período, no como representaciones sino como experimentos de la interacción con el mundo. Para este autor, el campo visual es simplemente otro objeto con el cual interactuamos, sin la necesidad de hacer representaciones mentales. Cognición, percepción y acción funcionan en conjunto. Propone que el uso simbólico de la cultura material precede al pensamiento simbólico, es decir, el uso de una herramienta exige inteligencia en el usuario.

Por eso, Malafouris rechaza una interpretación semiótica de estas imágenes como íconos o símbolos preexistentes (*sensu* Pierce), como si existiera ya un vocabulario simbólico de existencia previa en la mente de las poblaciones del paleolítico superior, antes de realizar sus representaciones. Cree que estas imágenes *no* son signos lingüísticos. Solo demuestran la combinación de la memoria visual con las coordinaciones corporales, el uso del color, etc., quizás a un nivel prelingüístico, en un esfuerzo por descubrir el mundo. Entonces, el despliegue de la imagen por parte del productor es una manera de dialogar con el mundo, reflexionar sobre ello, y quizás modificar o mejorar imágenes parecidas en otro momento, lo que exige a su vez interacciones entre el acto de desplegar la imagen y las tecnologías o técnicas disponibles para su ejecución, con cambios, si son necesarios. De ahí sus preguntas: ¿qué tipos de mentes construyeron estas imágenes? y ¿qué tipo de mentes se construían al percibir estas imágenes? Estas inquietudes exigen nuevas preguntas sobre la imagen, en términos de qué tipo de relación existiría entre la imagen y el fondo, qué tipo de perspectiva se ha aplicado en su elaboración, qué tipo de superpuestos se ha aplicado, etc., sin tomar por sentado universalismos preestablecidos.

La migración de imágenes de un soporte material a otro

Los textos incluidos aquí se esmeran en analizar la iconografía de objetos en diferentes soportes materiales, abarcando al textil, las figuras escultóricas y la arquitectura colonial e incluso realizan un análisis de la transposición de ciertos motivos entre estos soportes.

En estas transposiciones, con frecuencia la iconografía “técnico-tecnológica” del textil constituye un punto (o lenguaje) de referencia en los desarrollos iconográficos parecidos en otros materiales, aunque las técnicas pueden variar en estos nuevos soportes (De Diego y Arnold, 2015). Hace tiempo, Luis Lumbreras (1983) notó la importancia de los diseños textiles de faz de urdimbre en los desarrollos posteriores en otros soportes (mural, metal, madera o concha), sobre todo en objetos de sitios ubicados en la costa central del Perú. Más recientemente, Arnold y Espejo (2012) y Sophie Desrosiers (2010, 2013) han retomado esta idea en comparaciones entre los diseños de ejemplares arqueológicos textiles de las tierras altas y de la costa sur del Perú. En sus dos ensayos, Desrosiers centra su análisis en los diseños “geométricos” de serpientes bicéfalas entrelazadas, evidentes en los textiles del valle de Ica en el Horizonte Temprano (período 9) y también en la cerámica de estilo “Lima” del Intermedio Temprano (200-650 d. C.), que probablemente habían sido concebidos en el mundo textil. Desrosiers plantea la posibilidad del desarrollo de estas imágenes

primero en las tierras altas y luego en la costa, donde motivos parecidos se encuentran en soportes distintos, o se presentan en el mismo soporte textil entre ejemplares en faz de urdimbre o en faz de trama o tapiz.

¿Será que este fenómeno se debe al nexo cercano entre las estructuras y técnicas textiles y las lógicas culturales andinas, como planteó Desrosiers en un ensayo anterior (2006; *cfr.* Franquemont y Franquemont, 2004)? ¿O estamos ante un fenómeno más bien compositivo, en que la combinación de elementos iconográficos y la importancia ideológica de sus significados culturales transregionales (con sus variantes) incentivaron a los productores a aplicar localmente formas técnicas equivalentes para realizarlos, y así participar en la misma esfera ideológica?

Si bien hace tiempo se ha tomado por sentada la posibilidad de influencias iconográficas entre las tierras altas y la costa de los Andes, mi artículo en este volumen examina la posibilidad de nexos en la otra dirección, entre las tierras altas y las tierras bajas. Específicamente, planteo que en ambas regiones se trató en el pasado del desarrollo de las prácticas textiles y de las artes gráficas amazónicas bajo la influencia de alucinógenos, dentro de una esfera ideológica en común de este tipo.

En los Andes, esta apertura del contexto territorial del análisis iconográfico a regiones muy distintas, donde posiblemente se vivía bajo esferas ideológicas en común, lleve a la comparación de motivos parecidos entre estas regiones, que quizás tenga sus inicios en un ensayo de Jeffrey Quilter (1997). El enfoque narrativo de Quilter compara los mitos que integran la base del arte moche en los que se sustenta el arte de estas regiones con posibles similitudes en la tradición oral de Mesoamérica.

Siguiendo el mismo rumbo, Dimitri Karadimas (2000, 2014) llamó la atención sobre regiones enteras de los Andes septentrionales influidas en sus artes gráficas por otro corpus de mitos parecidos, ligados a la documentación de las estaciones del año y a los fenómenos astronómicos pertinentes que acompañan los cambios estacionales. Si bien su objetivo era estudiar la iconografía arqueológica del norte andino, ante la ausencia de “textos” pertinentes (escritos), Karadimas recurre a los mitos contemporáneos de sociedades de las tierras bajas que él conoce. Por las consistencias en la iconografía y la regularidad temática de distintas zonas de las tierras bajas y altas en torno a Colombia y Ecuador, Karadimas propone la existencia de una trama mitológica en común. Otro aspecto pertinente del enfoque de Karadimas es que lleva al análisis iconográfico las preocupaciones de los pueblos regionales según sus propias formas de pensamiento. Le interesa en particular el pensamiento “analógico” en la percepción de las sociedades de las regiones bajo estudio (*sensu* Descola, 2005), en que él identifica cierta continuidad cultural. Según esta forma de pensamiento, la realidad no se presenta bajo un retrato naturalista y universalista, sino que lo hace por lo que evoca para cada sistema cultural. Por ejemplo, para Karadimas el motivo de un híbrido pez-gato con cabeza de gato y cuerpo de pez presenta una evocación de estos dos animales y sus modos de transformación, y no se trata de un retrato naturalista. Según Karadimas, cualquier interpretación de un objeto tiene que transitar por esta vía y no por la de la representación naturalista.

Dadas estas posibilidades del contexto mayor, en mi abordaje de los diseños textiles de ambas zonas, en vez de tratar las imágenes que documentan los recursos del lugar o las formas productivas en juego de una manera naturalista y estática, he visto que más frecuentemente se trata de diseños geométricos que parecen recordar estas experiencias excepcionales de percibir el mundo de nuevo, de forma dinámica, y en que las transformaciones entre las cosas son más importantes que sus características estáticas. Por tanto, tomando en préstamo la idea de Els Lagrou (2012), aplico el término “técnicas perspectivistas” al interés en desarrollar los diseños geométricos en

formas composicionales que inducen a los espectadores a contemplar activamente las dinámicas kinestéticas de su entorno.

En este sentido, la relación entre el objeto (u objetos) y su ambiente involucra no solo los materiales en juego sino también las interacciones de los sentidos de los participantes. Como intuyó Karadimas (*ibid.*), el enfoque en el “nuevo materialismo” en la filosofía y en algunos estudios recientes sobre el lenguaje visual confirma que la interpretación textual de los objetos –en un sentido realista y naturalista– tenía menos importancia para sus productores que un esfuerzo por desestabilizar los pre-conceptos y significados cotidianos, en diseños inmateriales y a veces esto significaba la “visibilidad pobre” de la iconografía, en los términos de Weismantel (2012) con referencia a la organización arquitectónica de Chavín.

Estos actos de desestabilización suelen ocurrir en diálogos entre humanos, no humanos y cosas, en los que se perciben las cosas como formas de vida, y en las experiencias de transformación chamánica después del consumo de narcóticos. Por tanto algunos estudios recientes buscan comparar la iconografía de los Andes con diseños de las tierras bajas, centrándose en estos nuevos criterios (González, 2013, 2016; Arnold, 2014b, 2015). Ya no se tratan los objetos como “textos” sino como “cosas en el mundo”, con las cuales los sentidos y cuerpos humanos suelen interactuar, según las ontologías en juego.

Aquí, son claves las influencias en los estudios andinos de las ideas recientes sobre el perspectivismo y las ontologías transformadoras de sociedades de las tierras bajas (*sensu* Viveiros de Castro, 2004), del giro animista en general (*sensu* Alberti y Bray, 2009) y de las percepciones del mundo en términos de flujos de energías y campos de fuerzas (*sensu* Ingold, 2010). En especial, los escritos del giro animista rechazan el concepto del animismo como una etapa en una secuencia religiosa evolutiva, y retoman este concepto en un intento de reanimar la materia (percibida ahora en flujo) y rematerializar el significado mediante la práctica. De ahí que el objeto referente al cual podemos atribuir propiedades no son objetos o sujetos en sí, sino parte del fenómeno en su totalidad. Es decir, las propiedades de la iconografía del objeto “X” son propiedades del fenómeno mayor del cual la iconografía y el observador son partes constitutivas. Desde esta perspectiva, *agency* es el efecto de estas múltiples relaciones (que producen la diferenciación entre objetos y seres) y no está dirigido principalmente por los humanos o por causas externas.

Por tanto, en estos textos, dejamos a un lado el enfoque anterior de objetos (o “cosas”) en sí, para dar mayor atención a los flujos dinámicos entre lugares, objetos, materiales y personas, y asimismo a las transformaciones entre ellos. Analizamos estas transformaciones en el contexto de la ingesta de alucinógenos, de la ritualidad hacia los santos y sus atributos y en la migración de motivos entre fachadas arquitectónicas u objetos textiles. Cada autor propone su acercamiento a estos temas en común desde su propia perspectiva disciplinaria: la historia del arte y la antropología, y desde las genealogías intelectuales distintas de ideas, textos y autores clave que subyacen en el fondo de cada disciplina. Pero esto solo ha sido posible después de haber debatido en conjunto los métodos disciplinarios que manejamos y las ontologías y epistemologías comunes inherentes en sus raíces.

Bibliografía

- » Agüero P., C., Uribe Rodríguez, M. et al. (2003). "La iconografía de Tiwanaku: el caso de la escultura lítica". En *Textos antropológicos*, vol. 14, nº 2, 47-82. La Paz.
- » Alberti, B. (2006). "Destabilizing meaning in anthropomorphic forms from northwest Argentina". En *Journal of Iberian Archaeology*, nº 9-10, 2006-2007, 209-230. Porto.
- » -----. (2012). "Cut, Pinch and Pierce. Image as Practice among the Early Formative La Candelaria, First Millennium AD, Northwest Argentina". En Back Danielsson, I.-M., Fahlander, F. y Sjöstrand, Y. (eds.). *Encountering Imagery. Materialities, Perceptions, Relations*, pp. 13-28. Estocolmo, E-PRINT AB, Stockholm Studies in Archaeology 57.
- » Alberti, B. y Bray, T. (2009). "Animating Archaeology: of Subjects, Objects and Alternative Ontologies: Introduction". En *Cambridge Archaeological Journal*, 19, 337-343. Cambridge.
- » Arnold, D. Y. (2007). "Ensayo sobre los orígenes del textil andino: cómo la gente se ha convertido en tela". En Arnold, D. Y., Yapita, J. de D. y Espejo, E. *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*, pp. 49-84. La Paz, Plural/Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- » -----. (2012). *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios*. Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- » -----. (2014a). "Textiles, knotted *kipus*, and a semiosis in common: towards a woven language of documentation in the Andes". En Arnold, D. Y. y Dransart, P. (eds.). *Textiles, Technical practice and Power in the Andes*, pp. 23-45. Londres/Nueva York, Archetype Publications.
- » -----. (2014b). "Los ritmos del textil: comparaciones entre las formas cantadas y tejidas de las tejedoras amerindias". En Gómez, C. (comp.). *Memorias de las XI Jornadas andinas de literatura latinoamericana (JALLA) 2014*. Heredia, Costa Rica, Universidad Nacional, Heredia. Disponible en: <http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/Memoria-electronica/Literatura-performance-y-otras-artes/> (consulta: 03/03/2015).
- » -----. (2015). "Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura". En Sánchez, W. y Garcés, F. (eds.). *Textualidades: Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*, pp. 39-64. Cochabamba, Universidad Mayor de San Simón, INIAM.
- » Arnold, D. Y. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional. La naturaleza del textil como objeto y como sujeto*, cap. 6: "Iconografía", pp. 181-226. La Paz, Fundación Albó/ILCA.
- » Arnold, D. Y., De Diego, M. y Espejo, E. (2014). "On the relation between textile iconography and woven techniques". En Arnold, D. Y. y Dransart, P. (eds.). *Textile, technical practice and power in the Andes*, pp. 283-302. Londres, Archetype Publications.
- » Arnold, D. Y. con Yapita, J. de D. y Espejo, E. (2016). "Wak'as, objetos poderosos y la personificación de lo material en los Andes meridionales: pugnas de exégesis sobre la economía religiosa según las experiencias del género". En Bugallo, L. y Vilca, M. (eds.). *Wak'as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino*, pp. 29-71. San Salvador de Jujuy, IFEA/Ediciones de la Universidad Nacional de Jujuy.
- » Brugnoli Bailoni, P. y Hoces de la Guardia Chellew, S. (2006). "Imágenes textiles y técnicas de representación". En Solanilla Demestre, V. (ed.). *Actas de las III Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*, pp. 417-423. Barcelona, Grup d'Estudis Precolombins, Universitat Autònoma de Barcelona.

- » Conklin, W. J. (1987). "Geometría mítica de la Sierra Sur andina". En *Chungara* nº 18, 145-161, agosto. Arica.
- » Conneller, C. (1987). *An Archaeology of materials: Substantial transformations in Early Prehistoric Europe*. Londres, Routledge.
- » Dean, C. (2014). "Reviewing Representation: The Subject-object in Pre-Hispanic and Colonial Inka Visual Culture". En *Colonial Latin American Review*, 23, nº 3, 298-319.
- » De Diego C., M. y Arnold, D. Y. (2016). "Iconografía textil en otros soportes: el caso de los Andes". En Olivero Guidobono, S. y Caño Ortigosa, J. L. (coords.). *Temas Americanistas: historia y diversidad cultural*, pp.585-594. Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla.
- » Desrosiers, S. (2006). "Clasificaciones de las estructuras textiles y lógicas andinas". En Solanilla D. V. (ed.). *Actas III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, pp. 427-442. Barcelona, Grup d'Estudis Precolombins, Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- » -----. (2010) "Réexamen de la tunique d'Ocucaje du Textile Museum; Washington, D.C.: modèles textiles et procédés d'imitation (2e partie)". En *Hyper Articles en Ligne* (HAL). Disponible en: <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00451774/fr/> (consulta 01/09/2013).
- » -----. (2013). "El textil como matriz para el desarrollo de las artes plásticas en los Andes". En *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 43, nº 2, 477-514. Madrid.
- » Dobres, M.-A. (2000). *Technology and Social Agency*. Londres, Blackwell.
- » Dransart, P. (1995). "Inner worlds and the event of a thread in Isluga, Northern Chile". En *Andean Art: Visual expression and its relation to Andean beliefs and values*, pp. 228-242. Aldershot, Avebury.
- » -----. (2002). "Coloured Knowledges: Colour Perception and the Dissemination of Knowledge in Isluga, Northern Chile". En Stobart, H. y Howard, R. (eds.). *Knowledge and Learning in the Andes. Ethnographic Perspectives*, pp. 56-78. Liverpool, Liverpool University Press.
- » Franquemont, E. M. y Franquemont, C. R. (2004). "Tanka, chongo, kutij: structure of the world through cloth". En Washburn, D. K. y Crowe, D. W. (eds.). *Symmetry comes of age. The role of pattern in culture*, pp. 177-214. Seattle/Londres, University of Washington Press.
- » Frame, M. (1994 [1986]). "Las imágenes visuales de estructuras textiles en el arte antiguo del Antiguo Perú". En *Revista andina* 12-2, 295-372. Cusco.
- » -----. (2004). "Motion pictures: Symmetry as animator, classifier, and syntax in the Nasca embroideries of Peru". En Washburn, D. K. y Crowe, D. W. (eds.). *Symmetry comes of age. The role of pattern in culture*, pp. 133-176. Seattle/Londres, University of Washington Press.
- » Gell, A. (1998). *Art and agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon.
- » Gisbert, T. (2004). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert y Cía.
- » González C., P. (2013). *Arte y cultura diaguita chilena. Simetría, simbolismo e identidad*. Santiago de Chile, Ucajali, Serie Monográfica de la Sociedad Chilena de Arqueología.
- » -----. (2016). "La tradición del arte chamánico Shipibo-Conibo (amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena". En *Boletín del Museo Chileno del Arte Precolombino*, vol. 21, nº 1, 27-47. Santiago.
- » Håland, E. J. (2004). "Athena's Peplos: Weaving as a core female activity in Ancient and Modern Greece". En *Cosmos, The Journal of the Traditional Cosmology Society* 20,155-182. Edimburgo, University of Edinburgh.

- » Haour, A. (2011). "Putting pots and people in the Sahelian empires". En *Azania: Archaeological Research in Africa*, vol. 46, nº 1, 36-48, abril. Nairobi.
- » Harris, S. (2014). "Sensible Dress: the Sight, Sound, Smell and Touch of Late Ertebølle Mesolithic Cloth Types". En *Cambridge Archaeological Journal*, 24, 37-56. Cambridge.
- » Horta, H. (2005). *Arte textil prehispánico. Diseños de los tejidos de la cultura Arica, norte de Chile (1000-1470 d. C.)*. Santiago, Editorial Universidad Bolivariana, Colección estudios regional y locales.
- » Ingold, T. (2001). "Beyond Art and Technology: The Anthropology of Skill". En Schiffer, M. B. (ed.). *Anthropological perspectives on technology*, pp. 17-31. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- » ----. (2010). "The Textility of Making". En *Cambridge Journal of Economics* 34(1), 91-102, Cambridge.
- » ----. (2012). *Being alive*. Londres/Nueva York, Routledge.
- » Karadimas, D. (2000). "Monos y estrellas entre el Amazonas y los Andes. Interpretación etno-arqueoastronómica de los motivos de Carchí-Capulí (Colombia-Ecuador)". En *Amazonía peruana*, 27, 145-192. Lima.
- » ----. (2014). "Las alas del tigre: acercamiento iconográfico a una mitología común entre los Andes prehispánicos y la Amazonía contemporánea". En Rostain, S. (ed.). *Amazonía. Memorias de las Conferencias Magistrales del 3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*, pp. 203-223. Quito, Ekseption Publicidad.
- » Lagrou, E. (2012). "Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción". En *Mundo amazónico* 3, 95-122. Leticia.
- » Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford, Oxford University Press.
- » Lechtman, H. (1993) "Technologies of power: The Andean case". En Netherly, P. J. y Henderson, J. S. (eds.). *Configurations of power in complex society*, pp. 244-280. Ithaca, Cornell University Press.
- » Lemonnier, P. (1992). *Elements for an Anthropology of Technology*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- » Leroi Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole I. Technique et language*. París, Albin Michel.
- » Lumbreras, L. G. (1981). *Arqueología de la América andina*. Lima, Milla Batres.
- » Malafouris, L. (2007). "Before and beyond representation: Towards an enactive conception of the Palaeolithic image". En Renfrew, C. y Morley, I. (eds.). *Image and Imagination: a Global History of Figurative Representation*, pp. 289-302. Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research.
- » Mauss, M. (1936). "Les techniques du corps". En *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 15 marzo-15 abril. París.
- » ----. (2006). *Techniques, Technology and Civilization*. Oxford, Berghahn Books.
- » Panofsky, E. (1955). "Iconography and iconology: an introduction to the study of Renaissance art". En *Meaning in the visual arts*, pp. 26-54. Chicago, University of Chicago Press.
- » Paternosto, C. (2001). "Introduction". En *Abstraction: The Amerindian paradigm*, pp. 13-20. Bruselas, Palais des Beaux-Arts.
- » Quilter, J. (1997). "The Narrative Approach to Moche Iconography". En *Latin American Antiquity* 8(2), 113-133. Washington D. C.

- » Silverman, G. (1988). "Significado simbólico de las franjas multicolores tejidas en los wayakos de los Q'ero". En *Boletín de Lima* 57, 37-44. Lima.
- » Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas, siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Viveiros de Castro, E. (2004). "Perspectivismo y multinaturalismo en la América Latina". En Surrallés, A. y García Hierro, P. (eds.). *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno*, pp. 37-79. Lima, IWGIA/Tarea Gráfica Educativa.
- » Weismantel, M. (2012). "Coming to our senses at Chavín de Huantar". En Day, J. (ed.). *Making sense of the past. Toward a sensory archaeology*, nº 40, 113-136. Illinois, Southern Illinois University, Center for Archaeological Investigations, Occasional.
- » -----. (2013). "Inhuman eyes: Looking at Chavin de Huantar". En *Relational Archaeologies*. Watts, C. (ed.), pp. 21-41. Londres/Nueva York, Routledge.
- » Weismantel, M. y Messtell, L. (2014). Substances: "'Following the Material' through two prehistoric cases". En *Journal of Material Culture*, vol. 19(3) 233-251. Londres.