

V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe, 2004.

De lo Público a lo Privado: El Arte Rupestre Asociado al Complejo Pica-Tarapacá.

Flora Vilches y Gloria Cabello.

Cita:

Flora Vilches y Gloria Cabello (2004). *De lo Público a lo Privado: El Arte Rupestre Asociado al Complejo Pica-Tarapacá*. V Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/v.congreso.chileno.de.antropologia/49>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/evNx/hvp>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

De lo Público a lo Privado: El Arte Rupestre Asociado al Complejo Pica-Tarapacá

Flora Vilches*, Gloria Cabello

Resumen

Los estudios de arte rupestre en la región de Tarapacá se han caracterizado por un marcado enfoque regional que privilegia la identificación de sitios en el espacio, en relación a sistemas económicos y ecológicos. Dado que la mayoría de estos sitios se localizan a lo largo de rutas de tráfico caravanero, han sido entendidos como meros soportes de imágenes y actividad humana ligada a dichas rutas. En una reciente inspección de las quebradas de Tarapacá y Camiña, sin embargo, identificamos arte rupestre asociado a asentamientos permanentes que se despliegan como una importante alternativa analítica. Creemos que la comprensión del arte rupestre desde un nivel local para luego volver al ámbito regional permite identificar interesantes negociaciones entre lo público y lo privado. Proponemos abordar el arte rupestre asociado al Complejo Pica-Tarapacá como agente activo de un paisaje humano que establece relaciones dialécticas con el sustrato ecológico.

Introducción

En este trabajo presentamos los resultados preliminares de investigaciones desarrolladas particularmente en las quebradas de Camiña, Tarapacá y Mamiña.¹ Tras una revisión de los estudios de arte rupestre en la región de Tarapacá, hemos identificado al menos tres momentos o etapas en la investigación. El primero, que podemos definir como de descubrimiento y descripción, lo conforman estudios centrados en dar cuenta del hallazgo de sitios de arte rupestre (Niemeyer 1961; Núñez 1965; Tolosa 1963, 1967; Mostny 1970). El segundo momento está caracterizado por los estudios sistemáticos intra sitio realizados por Núñez y Briones (1968) y Moreno (1986). El tercero, representa una extensión de la segunda etapa a nivel inter sitio e intermaterialidad, incluyendo aspectos interpretativos (Núñez 1969, 1976,

1985; Moragas 1993, 1997; Llamazares 1993; Chacama y Briones 1996; Espinosa 1998).

Estos tres tipos de estudios han evidenciado que la Provincia de Tarapacá presenta una gran cantidad de manifestaciones rupestres, tanto geoglifos como petroglifos, y pictografías en menor medida. Las investigaciones más recientes, si bien consideran otros rasgos arqueológicos, cuentan, a nuestro juicio, con dos limitantes. Primero, que el arte rupestre, por su ubicación y algunos de sus motivos, se ha considerado solo en términos económicos, principalmente asociado al tráfico de caravanas durante el Intermedio Tardío. Y segundo, que las comparaciones iconográficas se han establecido principalmente a partir de evidencia de los Valles Occidentales, particularmente la zona de Arica y sus desarrollos. En consecuencia, si bien el arte rupestre puede ser considerado un claro indicador arqueológico de complejidad social, este ha sido relegado a roles particularmente pasivos y abstractos, y los sitios vistos como simples soportes de imágenes y escenarios de actividad humana. Sin embargo, en nuestras recientes investigaciones hemos identificado arte rupestre asociado a asentamientos permanentes que se despliegan como una importante alternativa analítica. Creemos que el arte rupestre es más efectivo en tanto indicador arqueológico de complejidad social cuando su comprensión parte por el nivel local para luego volver al ámbito regional, ya que permite identificar negociaciones entre lo público y lo privado². Proponemos entonces, abordar el arte rupestre asociado al Complejo Pica-Tarapacá como agente activo de un paisaje humano (sensu Tilley y Thomas³) que establece relaciones dialécticas con el sustrato ecológico. Asimismo, extendemos dicha relación dialéctica al tratamiento del arte rupestre no sólo en tanto producto final (visualidad) sino que en tanto proceso productivo (de visualidad y significado).

* Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R. P. Gustavo Le Paige, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, fvilches@ucn.cl

Tarapacá Viejo

El sitio Tarapacá Viejo se localiza a aproximadamente 500 m al SE del pueblo actual de San Lorenzo de Tarapacá en la quebrada homónima. Tal como lo señala Núñez (1979), este asentamiento presenta una profunda historia ocupacional que lo relaciona al período Tardío local, a la ocupación Inca, y a la Colonia española. Patrio Núñez (1983, 1984) ha sugerido que bajo las ruinas actuales del sitio, que corresponderían a un trazado español, yacen las de una ocupación local tardía. Junto a este sitio se encuentra el “campo” de petroglifos denominado Tarapacá-47⁴ el cual fue estudiado en detalle por Núñez y Briones en los años 1966-67 (1968). Los autores sugieren que el arte rupestre fue producido exclusivamente por la población tardía local de Tarapacá, quienes se instalarían esporádicamente para realizar ceremonias en torno a los bloques con petroglifos (Ibid:73). La única referencia a Tarapacá Viejo es de corte cronológico, por lo que se deduce que el arte rupestre es inexistente. Sin embargo, en nuestro estudio del asentamiento identificamos más de 100 recintos y un total de 17 bloques con arte rupestre. Este importante hallazgo amplía el registro de Núñez y Briones en el sector inmediato de Ta-47, y a la vez “complica” las hipótesis interpretativas del arte rupestre en la localidad. La presencia de representaciones parietales en un asentamiento reconocidamente multicomponente, genera preguntas relativas no sólo a la cronología de su ejecución sino que a la cronología de su uso, reuso, significación y resignificación.

El estudio del sitio Tarapacá Viejo evidenció que 13 de los bloques grabados se localizan en muros de recintos (con un máximo de tres bloques por estructura), 4 aislados al interior de ellos y 1 en vía de circulación, aunque este bien pudo haber sido removido de una estructura. En algunas ocasiones los bloques poseen dos caras intervenidas conformando un universo total de 21 paneles. El trazado general de Tarapacá Viejo es cuadrangular y se subdivide en cuatro grandes zonas como resultado de la intersección de las dos principales vías de circulación. Espacialmente, los bloques se distribuyen en los cuadrantes SE (3), SW (7) y NW (7) del sitio, concentrándose en su mayoría en la mitad W, que colinda con el campo de petroglifos de Ta-47 (ver fig. 1a).

Los bloques con arte rupestre se sitúan de tal manera que las caras intervenidas miran casi indistintamente hacia el exterior o interior de los recintos. Por lo general, los bloques se encuentran en sectores medios de los muros, sin cumplir una función estructural importante.

La única excepción es uno de los bloques del recinto 11, correspondiente a una de las jambas que flanquean su acceso. En general, los paneles están expuestos a la luz y tienen buena visibilidad. Así mismo, los bloques grabados son de granito, al igual que los que conforman la arquitectura general del sitio. Las caras intervenidas presentan una inclinación que varía de un ángulo obtuso a recto con respecto al nivel de la superficie. Sólo dos paneles se encuentran en ángulo agudo, dificultando así su visibilidad. Las superficies de los paneles son igualmente rugosas como lisas por lo que no se aprecia una preferencia clara por la calidad del soporte. Las dimensiones de los paneles oscilan entre los 0.06 y los 1.1 m², con una leve moda en torno a los 0.2 m². Finalmente, la orientación cardinal de los paneles revela una marcada preferencia por el NE (52,4%). El resto se orientan equitativamente hacia el SW (19%), SE y NW (14,3% cada uno).

La técnica de ejecución de los grabados es íntegramente piqueteado de líneas continuas que sólo en cuatro casos se extiende a raspado de áreas mayores. La profundidad del grabado es muy superficial, lo que sumado al bajo contraste entre el color de las áreas despejadas y el resto del soporte, dificulta la visibilidad de los motivos. En cuanto al tipo de representaciones se identificaron tres grandes grupos: geométrico (ver fig. 3a), antropomorfo (fig. 3d) y zoomorfo (fig. 3c), entre los que el geométrico es sin duda el más popular (85,7%), estando presente de manera exclusiva en 16 paneles. Este grupo consiste principalmente en variaciones de un solo motivo: el círculo (p.e., círculo concéntrico) (ver fig. 3b). Los tres grandes grupos coinciden con identificados por Núñez y Briones (1968) para Ta-47 en cuanto a motivos y proporción de los mismos. Sin embargo, en muchos casos, los paneles de Ta-47 son más complejos desde el punto de vista de la composición, en cuanto que en Tarapacá Viejo son más icónicos (léase paneles con un motivo antropomorfo). En suma, creemos que las representaciones de Tarapacá Viejo corresponden a un universo más homogéneo que en Tarapacá-47. Si bien los motivos de Tarapacá Viejo están contenidos en Ta-47, y éstos a su vez producidos en el PIT, cabe preguntarse si los petroglifos de Tarapacá Viejo fueron confeccionados con anterioridad al Inca (durante el PIT) y su presencia en la aldea responde al transporte de dichos bloques desde el área donde se concentraban previamente. O si fueron confeccionados por la población local especialmente para la aldea durante su convivencia con el Inca y posteriormente españoles.

Considerando el primer escenario, la cercanía de Tarapacá Viejo con el campo de petroglifos hace factible suponer que la extensa presencia de bloques ofreció una fuente de materia prima para erigir/reconstruir la aldea. En ese sentido, el que la mayoría de los paneles de Tarapacá Viejo se concentre en la mitad W del asentamiento, que es también la mitad inmediatamente adyacente a Ta-47, permite pensar que efectivamente los bloques provienen del sitio vecino. Sin embargo, esta hipótesis reduce la presencia de petroglifos en Tarapacá Viejo a un problema exclusivamente de energía (transporte). La ausencia de petroglifos en la mitad E puede obedecer a un sinnúmero de alternativas, p.e., la conservación del sitio ligada a una reocupación constante hasta la actualidad, nos recuerda que el registro de arte rupestre está inevitablemente mediatizado por el transcurso del tiempo. Si el transporte de bloques fue un hecho, vale la pena preguntarse qué significado tuvo la remoción de piedras marcadas con determinados motivos desde lugares destinados a prácticas específicas durante el PIT. ¿Estuvo esta elección sujeta al uso y significado antiguo de los bloques o a una resignificación de estos en el nuevo contexto aldeano?

Por otro lado, si retomamos la idea de la población local ejecutando los grabados especialmente para la aldea y en convivencia con el Inca, tampoco parece una práctica neutral. Los locales bien pudieron encontrar en el arte rupestre una manera de aportar su "marca" en la construcción conjunta del asentamiento, cuyos aspectos estructurales son de carácter imperial. Si esta hipótesis es efectiva, la selección de los lugares donde se están ejecutando las "marcas" podría ser igualmente significativa. Asimismo, la opción por motivos geométricos, en especial círculos en sus diversas manifestaciones, indica que al momento de representarse a sí mismos, la población local pudo encontrar en aquel motivo un símbolo satisfactorio. De este modo, el arte rupestre se constituye como un indicador no sólo de identidad visual, sino también social y política.

Camiña-1

El sitio Camiña 1 se ubica al NW del pueblo actual de Camiña en el valle homónimo. El asentamiento prehispánico comprende un conjunto de estructuras pircadas sobre el plano inclinado que se extiende entre la ladera N del valle y el valle mismo. En términos de conservación, el sitio Camiña-1 no se encuentra tan disturbado como Tarapacá Viejo, sólo en cotas más bajas hay evidencias de reuso subactual y actual (basura-

les contemporáneos) así como la presencia del camino actual que seguramente barrió con estructuras.

Nuestro registro de Camiña 1 evidenció la presencia de 403 recintos de diversos tamaños⁵ y numerosas vías de circulación. La presencia de arte rupestre consta de 40 bloques, 25 de ellos forman parte de muros de recintos y los 19 restantes se encuentran adyacentes a muros de recintos o bien se encuentran aislados entre recintos. Con respecto al total del universo registrado, el arte rupestre se concentra mayoritariamente en la mitad W del asentamiento y en cotas de mayor altura (ver fig. 2). De los 40 bloques intervenidos sólo dos de ellos presentan más de una cara grabada por lo que el universo de paneles asciende a 44.

Los bloques grabados son de granito al igual que los que conforman la arquitectura general del sitio. La superficie de los paneles seleccionados es por lo general lisa y de tamaño variable (que van entre 0.2 y 13.6 m², pero concentrándose entre los 2 y 4 m²). Con respecto a la orientación cardinal de los paneles, se aprecia una marcada preferencia por caras que miran hacia el NE-SE (75%). En los casos en que los paneles son parte de muros de recintos, los motivos tienden a mirar hacia el interior de ellos, aunque no marcadamente. En todo caso, en su totalidad los paneles están completamente expuestos a la luz, sin rasgos arquitectónicos que obstruyan su visibilidad. La inclinación de los paneles presenta en su mayoría un ángulo obtuso, en muchas ocasiones casi recto, y en sólo una ocasión la cara está totalmente extendida. Con excepción de una pintura en rojo (ver fig. 4e), las representaciones han sido confeccionadas mediante piqueteo y raspado, por lo general de líneas continuas. A menos que la coloración de la superficie despejada tenga alto contraste con la corteza del soporte, las imágenes se diluyen fácilmente en el fondo.

Al igual que en Tarapacá Viejo, las representaciones de Camiña 1 se dividen en tres grandes grupos: geométrico, zoomorfo y antropomorfo. Del total de 44 paneles, 25 presentan motivos exclusivamente geométricos, más 11 en combinación con motivos zoomorfos y antropomorfos, conformando el 82% del universo total (ver fig. 4a y b). Dentro del grupo geométrico se observa una amplia diversidad de motivos. El círculo nuevamente aparece, pero se añaden variaciones más complejas que las registradas en Tarapacá Viejo, así como el uso de líneas en diversas modalidades (fig. 4c). Así mismo, Camiña presenta paneles con mayor densidad de figuras que a la vez corresponden a diferentes grupos de motivos, así como a tipos de motivos (fig. 4d). Combinado en ellos el

uso tanto del piqueteo de líneas como del raspado de áreas en la ejecución de los mismos.

Los resultados preliminares arrojados por las representaciones rupestres existentes en el sitio, indican dos tendencias en la manera de su construcción, una esquemática y otra más naturalista que coinciden con el uso diferencial de técnicas sustractivas. Los motivos representados por ambas tendencias, sin embargo, no difieren. Este dato resulta interesante porque si bien se observa variabilidad en la forma de concebir elementos del mismo grupo (camélidos, seres antropomorfos, saurios), no hay introducción de motivos nuevos. Por tratarse de un universo representacional relativamente estable, podría también tratarse de una producción preferentemente local cuya evidencia de cambio se traduce en el empleo de técnicas y construcciones diferentes, pero no en la selección de motivos alternos.

En términos interpretativos y sobre la base de la cerámica superficial, Núñez (1965) adscribió Camiña-1 al período agroalfarero "seguramente tardío" y sin una clara presencia inca. Del mismo modo, nuestra primera aproximación a la cerámica superficial del sitio indica la presencia de tipos locales y foráneos (altiplánicos y de Arica), todos correspondientes al PIT. Por lo tanto, podríamos estar pensando en la interacción o sucesión de distintas poblaciones.

Por el hecho de emplazarse en un lugar de habitación, la selección de un universo representacional diverso (motivos geométricos, antropomorfos y zoomorfos) y a la vez estable en el tiempo (capaz de cruzar técnicas y tendencias constructivas), sugiere que se trata de una población que otorga una tremenda importancia a los elementos que decide fijar en la roca. Más aún, considerando que varios paneles reúnen motivos ejecutados en diferentes técnicas, podría indicar que se trata de lugares importantes que merecen seguir siendo inscritos a través del tiempo. El hecho de que los paneles no se encuentren segregados a un sector reducido del asentamiento indica que formaron parte del diario vivir de sus pobladores. En otras palabras, la ubicación de los paneles en lugares visibles y de fácil acceso denota una relación fluida con prácticas tal vez más cotidianas de lo que estamos acostumbrados a suponer ("cultos"). O a la inversa, si los grabados formaron parte de prácticas ceremoniales tal vez éstas se interdigitan con el diario vivir de maneras más estrechas que las que normalmente manejamos.

El único estudio de arte rupestre realizado en la misma localidad corresponde al efectuado por Moreno (1986) en el sitio Compe-1, donde el arte rupestre presenta

mayor variabilidad tanto técnica como representacional con respecto a Camiña-1. De esta manera, se generan preguntas acerca de la selección diferencial de imágenes en asentamientos correspondientes a un mismo período, pero emplazados en sectores diferentes de una misma quebrada.

Hasta ahora, Camiña en tanto valle, ha sido relacionado como punto de conexión entre la Quebrada de Tarapacá y el altiplano (Núñez 1976, 1979). El sitio Camiña-1, por lo tanto, surge como una posibilidad de entender el aspecto "íntimo" de quienes protagonizaban el tráfico por dichas rutas. Ya no se trata de elementos a lo largo del paisaje que marcan el camino a seguir, sino que de lugares donde se vive por tiempos prolongados dentro de las mismas rutas. Suponiendo que en ambas instancias las representaciones constan de alto contenido simbólico, la selección de imágenes en asentamientos cobra doble importancia porque no sólo forma parte de un universo compartido sino que de uno personal. La inscripción de imágenes al interior del asentamiento implica una clara decisión por mantenerlas cerca de la población y, tal vez en ciertos casos, no compartirlas. Más aún, la convivencia con imágenes al interior de un poblado nos habla no sólo de su recepción visual por parte del "público" residente, sino de la serie de prácticas que involucran su diseño, producción, mantención e incluso descarte. Desde este punto de vista, nos enfrentamos a grupos que activamente producen y reproducen su carácter social complejo en la manera que organizan su diario vivir en torno a imágenes que consideran importantes.

Jamajuga

El sitio Jamajuga se localiza en la quebrada de Mamiña, aguas arriba del poblado actual que lleva el mismo nombre de la quebrada. Se trata de un asentamiento habitacional con más de 150 recintos ubicados sobre un cerro que domina el valle. Desde el punto de vista de la conservación, los muros de las estructuras no se encuentran en buen estado. La intensidad del tránsito de animales y personas que visitan actualmente el sitio, han hecho colapsar e incluso desaparecer los muros de los recintos y las vías de circulación originales. Lamentablemente, esto se ha traducido también en una alta presencia de graffitis, tanto pinturas como grabados que muchas veces imitan los diseños antiguos. La mimesis ha complicado nuestra adscripción temporal de los motivos, aunque las diferencias de pátina y técnica parecen ser un indicador clave para discriminar factura reciente. Por lo tanto, hemos incluido en el universo de

registro dos paneles problemáticos: uno de posible factura colonial y otro cuyo motivo y técnica parecen prehispánicos pero de pátina reciente.

El registro de arte rupestre reveló la presencia de 27 bloques, de los cuales sólo dos presentan más de una cara grabada, sumando 31 paneles. De este universo, 13 paneles forman parte de muros de recintos, 9 de los cuales miran hacia el exterior de las estructuras. De los 18 restantes, 11 se encuentran aislados entre recintos y 7 se localizan en cotas más bajas del sitio donde no se observan estructuras, agrupándose en dos sectores. La mayor concentración de paneles se ubica en el sector NW, en la cota intermedia, que coincide con el área más densa en recintos formalizados (ver fig. 1b).

Las representaciones fueron realizadas sobre soportes graníticos, al igual que los que conforman la arquitectura general del sitio, cuyo tamaño varía entre 0.03 y 5.1 m² (con predominio menor de 1 m²). Mayoritariamente los paneles tienen una textura rugosa, una inclinación en ángulo obtuso con respecto a la superficie y miran hacia el Norte (NE=34%; NW=28%). Salvo una excepción, los paneles reciben luz directa y son de fácil visibilidad. En cuanto a la técnica, los motivos fueron confeccionados mediante piqueteo de líneas continuas, que en dos casos se complementa con raspado de áreas mayores. Al igual que en los sitios anteriores, entre los grabados se distinguen motivos de los grupos geométrico, antropomorfo y zoomorfo, siendo nuevamente el geométrico el más popular (93%), ya sea presentándose de manera exclusiva o en combinación con los otros grupos. Siguiendo el patrón de Tarapacá Viejo, el motivo más recurrente es el círculo, en sus diferentes variantes, presentándose aislado o repetido (ver fig. 5a, b y c). De este modo, la mayor parte de los paneles son icónicos, con sólo dos casos en que se observan composiciones complejas en términos de densidad y grupos de motivos (fig. 5d).

Esta estabilidad representacional coincide con lo observado preliminarmente en la cerámica de superficie, donde se detectan tipos preferentemente locales del PIT y una mínima presencia de elementos foráneos. De esta manera, Jamajuga se constituye en el sitio culturalmente más contenido con respecto a Camiña-1 y Tarapacá Viejo. Si bien Camiña-1 no comparte la intensa reocupación de Tarapacá Viejo a través del tiempo (PIT, Inka y Colonial), presenta un rango de variabilidad amplio, que se observa en el arte rupestre y que posiblemente sea confirmado tras el análisis de la cerámica y de otros aspectos materiales como la arquitectura. Asimismo, Jamajuga es de tamaño considerablemente menor que Tarapacá

Viejo y que Camiña 1, lo que puede haber contribuido a mantener la estabilidad de las expresiones materiales de sus habitantes.

Conclusiones: de lo público y lo privado

Hasta ahora ha existido una fuerte tendencia a investigar el arte rupestre de Tarapacá en relación a rutas de tráfico caravanero, ya que dichas rutas constituyen el contexto más popular donde este se ha presentado. Sin embargo, asentamientos permanentes como Tarapacá Viejo, Camiña-1 y Jamajuga prueban lo contrario. La existencia de sitios habitacionales con arte rupestre abre un nuevo espectro de significados para la interpretación de las representaciones y por ende, de las relaciones sociopolíticas entre diversas poblaciones. Ya no se trata de motivos que marquen rutas, ahora se trata de motivos con los cuales las poblaciones deciden convivir diariamente. Esto conlleva preguntas sobre cuáles son los motivos con los que los grupos deciden vivir y cuáles son los motivos que deciden "exportar". O a la inversa, cuáles son los motivos que importan al diario vivir. Más allá de desestimar el potencial regional del arte rupestre, se trata de abrirlo a su contexto local, porque quizás comprendiendo la lógica interna de grupos individuales, se podrán manejar interpretaciones más ricas al momento de ponerlo en órbitas regionales que suponen constantes negociaciones entre lo público y lo privado. Creemos que la información recogida en Tarapacá Viejo, Camiña-1 y Jamajuga presenta interesantes desafíos que no sólo será necesario enfrentar con metodologías más refinadas, sino también extender a otras quebradas de la región. Desde esta perspectiva, cada asentamiento se perfila en su individualidad rupestre, que a su vez está supeditada a los resultados de análisis depositacionales y arquitectónicos. En la medida que seamos capaces de aprehender dicha especificidad, podremos aspirar a entender los detalles de la complejidad social de los grupos que conforman y distinguen al Complejo Pica-Tarapacá.

En suma, nuestra propuesta de posicionar el arte rupestre asociado al Complejo Pica-Tarapacá dentro de un paisaje humano, no implica oponer el sustrato cultural al ecológico, sino explorar los modos dialécticos en que ambos se relacionan. Igualmente, proponemos extender dicha relación dialéctica al tratamiento del arte rupestre no sólo en tanto producto final (visualidad) sino que en tanto proceso productivo (de visualidad y de significado) dentro de la historia de vida de cada asentamiento.

Notas

¹ Proyecto Fondecyt n° 1030923 “El complejo cultural Pica-Tarapacá: Propuestas para una arqueología de las sociedades de Los Andes Centro-Sur (1000-1540 d.C.)”.

² Entendemos por espacio público aquellos lugares donde se localizan representaciones rupestres no asociadas a recintos habitacionales, que por lo general corresponden a vías de tráfico interregional (p.e., geoglifos, petroglifos aislados). Son estos los que históricamente han recibido la mayor atención por parte de investigadores en la región de estudio. Entendemos por espacio privado, en cambio, aquellos lugares que contienen representaciones rupestres emplazadas al interior de un sitio habitacional, que es arquitectónicamente restringido. Dentro de los poblados aquí estudiados también coexisten espacios públicos y

privados aún por determinar conforme al desarrollo de las investigaciones en curso. En la presente etapa inicial de análisis, sin embargo, consideramos los asentamientos en su totalidad como un ámbito privado, pues las representaciones rupestres se organizan al interior de un espacio arquitectónicamente restringido. En el futuro esperamos considerar la naturaleza dialéctica del arte rupestre asociado a sitios habitacionales (esfera privada) con aquel asociado a rutas de circulación (esfera pública). Del mismo modo, esperamos establecer relaciones de mayor alcance significativo entre los espacios privados y públicos al interior de cada asentamiento.

³ Tilley 1994; Thomas 2001.

⁴ En adelante Ta-47.

⁵ Que ascienden a 591 si consideramos las subestructuras.

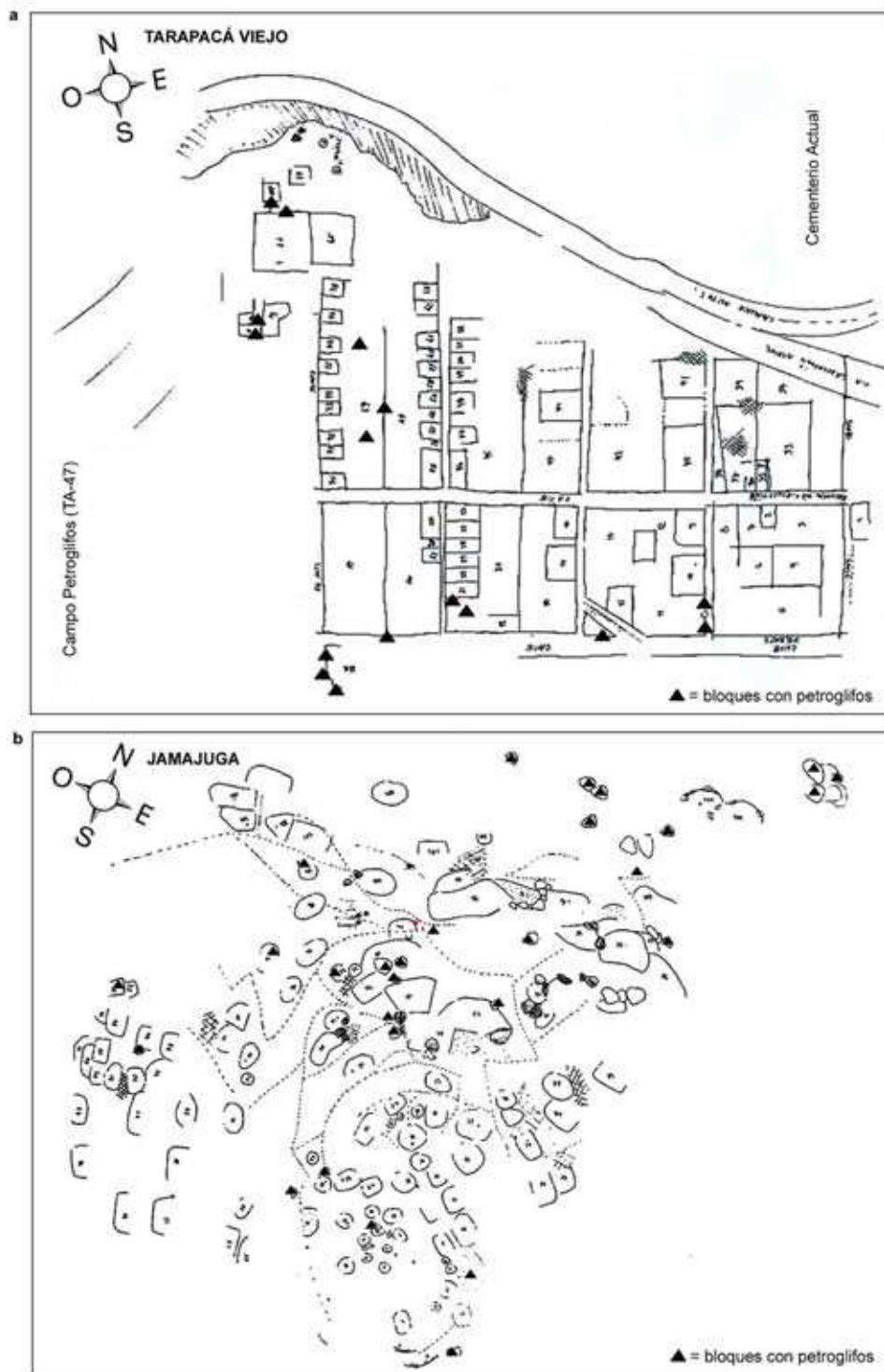


Figura 1. Planos de distribución Arte Rupestre.

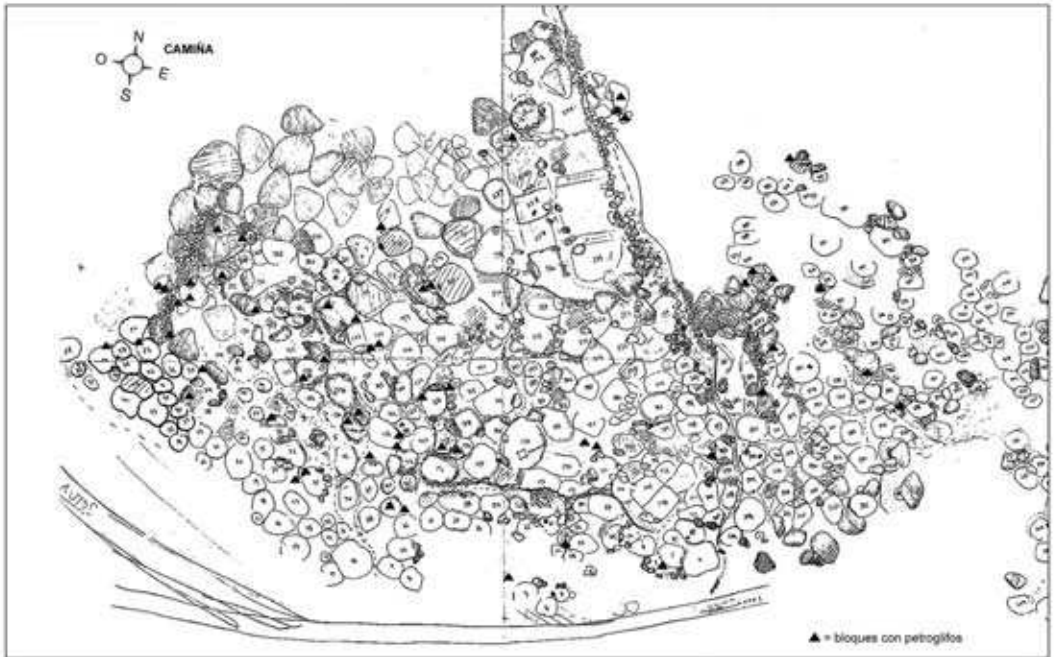
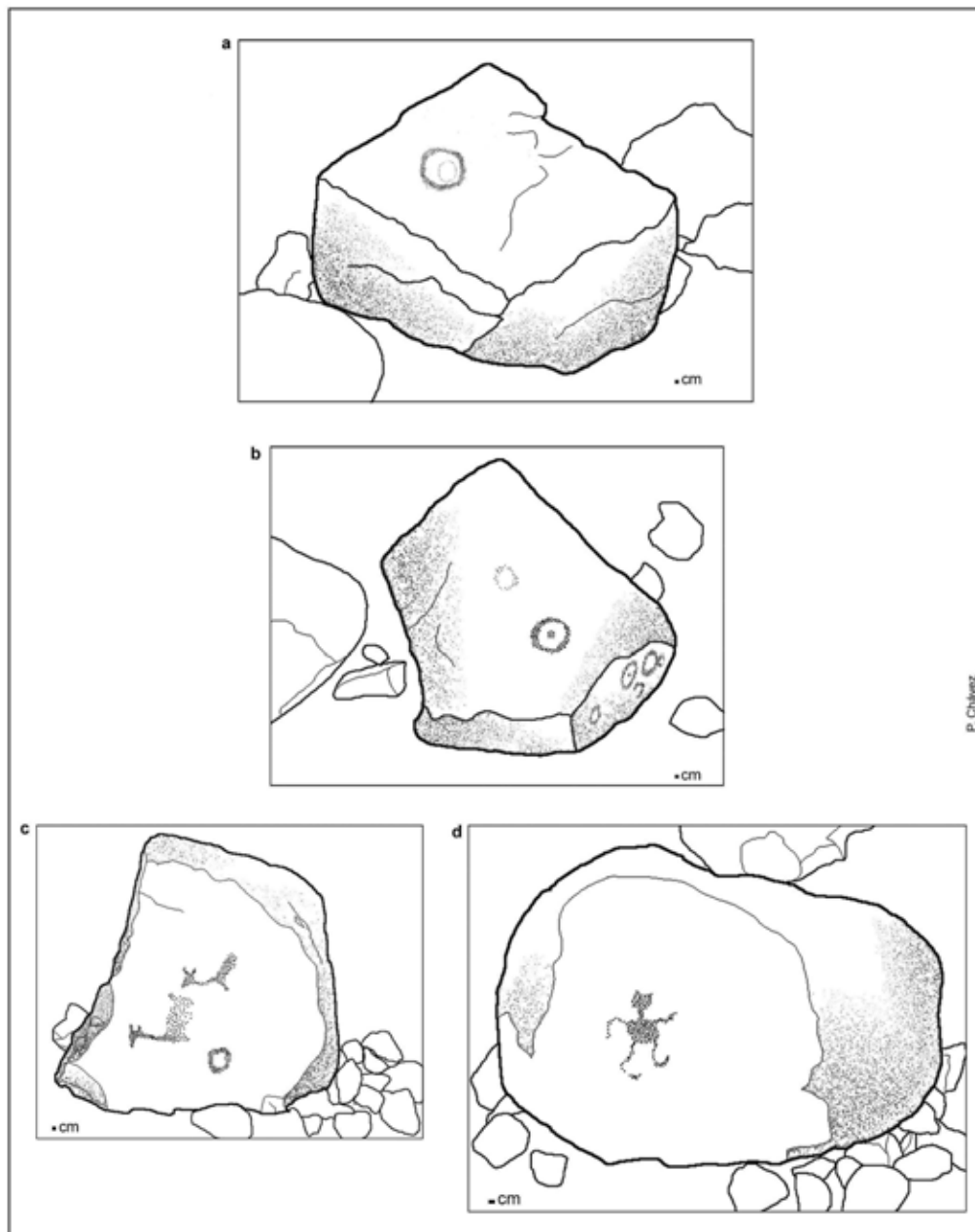


Figura 2. Planos de distribución Arte Rupestre.



P. Chilean

Figura 3. Petroglifos sitio Tarapacá Viejo.

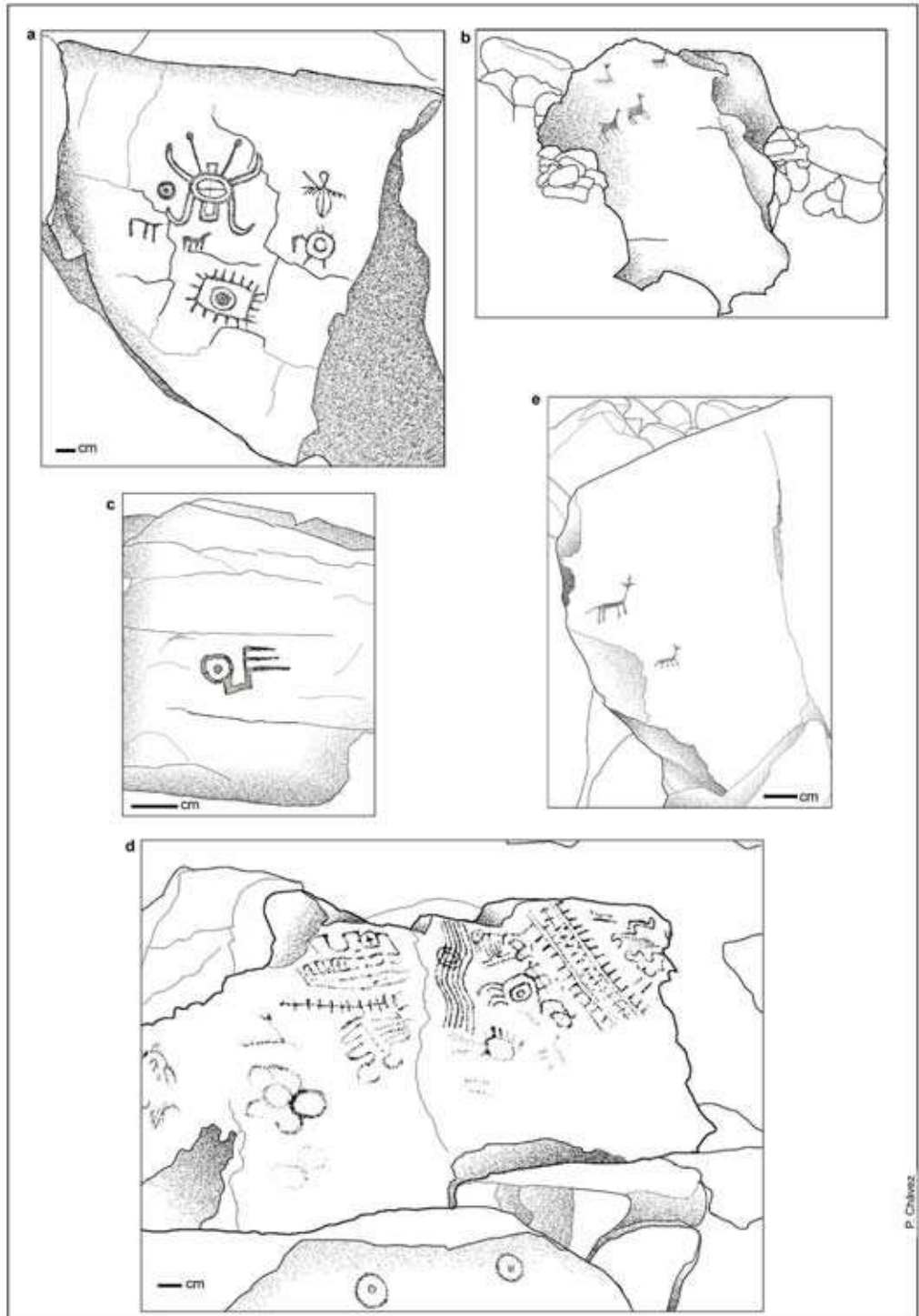
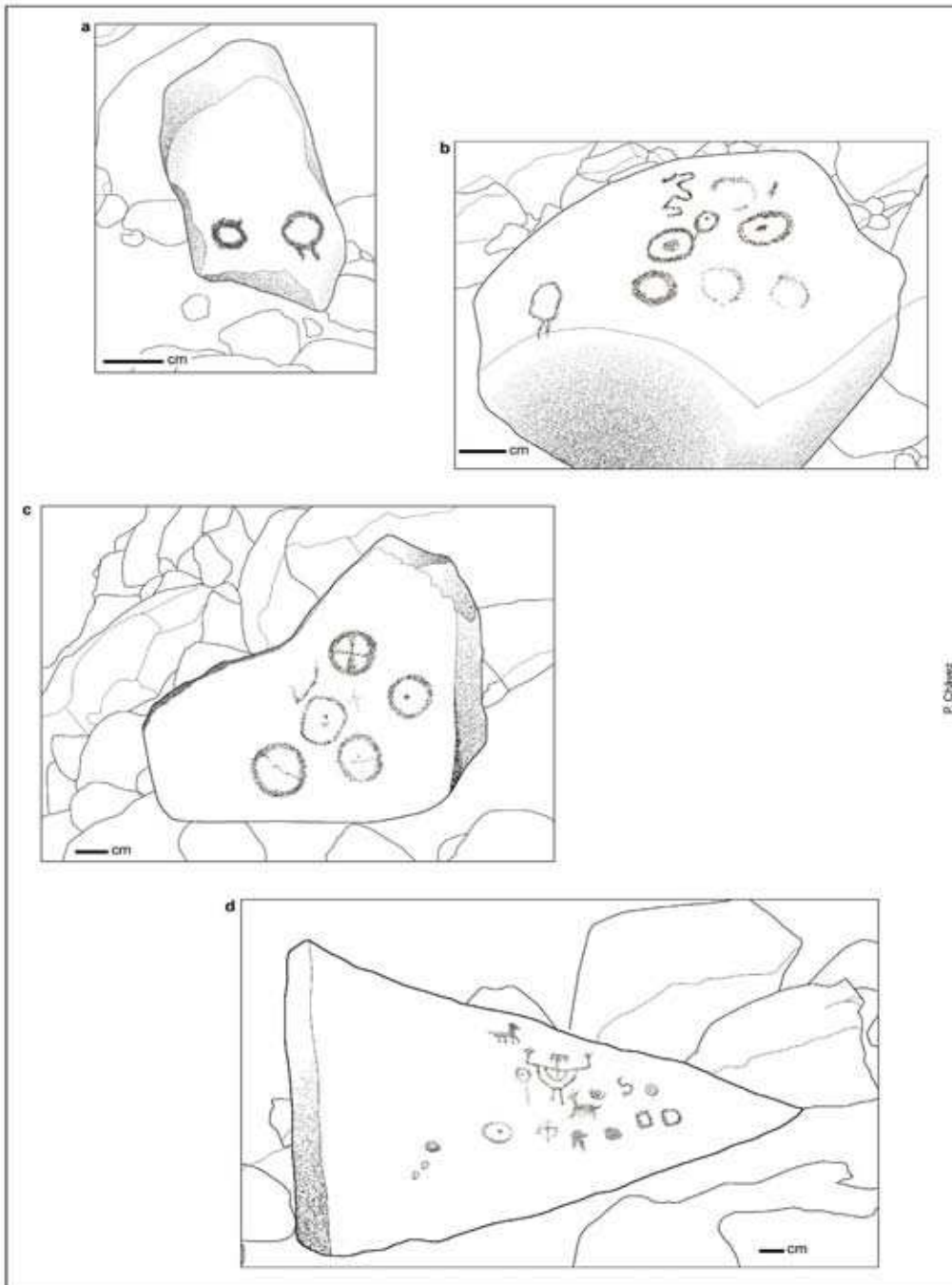


Figura 4. Arte Rupestre sitio Camiña.



P. Chiriac

Figura 5. Petroglifos del sitio Jamajuga.

Bibliografía

- CHACAMA, J. y L. BRIONES, 1996. Arte Rupestre en el Desierto Tarapaqueño, Norte de Chile. *Boletín SIARB* 10:41-51.
- ESPINOSA, G., 1998. Lari y Jamp'atu, ritual de lluvia y simbolismo andino en una escena de arte rupestre de Ariqueilda 1. Norte de Chile. *Chungara*, Vol. 28:133-57.
- LLAMAZARES, A. M., 1993. Arte Rupestre de las Quebradas de Guatacondo y Quisma, Norte de Chile. *Boletín SIARB* 7:38-47.
- MORAGAS, C., 1993. Antecedentes sobre un pukara y estructuras de cumbre asociadas a un campo de geoglifos en la Quebrada de Tarapacá, área de Mocha, I Región. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena* Tomo II:25-39. Boletín Museo Regional de la Araucanía 4, Temuco.
- _____, 1997. Manifestaciones rupestres en el tramo bajo de la Quebrada de Tambillo, Provincia de Iquique, I Región. *Chungara*, Vol. 28:241-252.
- MORENO, P., 1986. *Arte rupestre del Valle de Camiña Sector Compe-1 Pov. de Tarapacá*. Memoria para optar al Grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Facultad de Arte, Dpto. de Teoría de las Artes, Universidad de Chile.
- MOSTNY, G., 1970. La Subárea Arqueológica de Guatacondo. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, Tomo XXIX, 16:271-287.
- NIEMEYER, H., 1961. *Excursión a la sierra de Tarapacá: arqueología, toponimia, botánica*. Apartado de la Revista Universitaria, Universidad Católica de Chile, año XLVI.
- NÚÑEZ, L., 1965. Prospección arqueológica en el norte de Chile. *Estudios Arqueológicos* 1:9-35, Universidad de Chile, Antofagasta.
- _____, 1969. Estudio Comparativo sobre petroglifos del norte de Chile. *Annals of the NaprstekMuseum* 4:37-153, Prague.
- _____, 1976. Geoglifos y Tráfico de Caravanas en el Desierto Chileno. En *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J.*, editado por H. Niemeyer, pp. 147-201, Universidad del Norte, Antofagasta.
- _____, 1979. Emergencia y desintegración de la sociedad tarapaqueña: riqueza y pobreza en una quebrada del norte chileno. *Atenea* 439, Concepción.
- _____, 1985. Petroglifos y tráfico en el desierto chileno. En *Estudios en Arte Rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 243-64, MCHAP, Santiago.
- NÚÑEZ, P., 1983. Aldeas tarapaqueñas. Notas y comentarios. *Chungara* 10:29-37.
- _____, 1984. La antigua aldea de San Lorenzo de Tarapacá. Norte de Chile. *Chungara* 13:53-65.
- NÚÑEZ, L. y L. BRIONES, 1968. Petroglifos del sitio Tarapacá-47 (Provincia de Tarapacá). *Estudios Arqueológicos* 3-4.
- THOMAS, J., 2001. Archaeologies of place and landscape. En *Archaeological Theory Today*, pp. 165-81, Polity Press, Cambridge.
- TILLEY, C., 1994. *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Berg, Oxford and Providence.
- TOLOSA, B., 1963. Expedición a la Quebrada de Maní. *Noticario Mensual* 84: 7-8. Año VII.
- _____, 1967. Descripción de los petroglifos de la zona arqueológica de Tamentica. *Norte* 3.