

LA CATEGORÍA DEL ARTE EN EL ANTIGUO EGIPTO: UNA REFLEXIÓN  
DESDE EL GIRO ONTOLÓGICO

THE CATEGORY OF ART IN ANCIENT EGYPT: A REFLECTION  
FROM THE ONTOLOGICAL TURN

Victoria Celeste Romero<sup>1</sup>

<sup>1</sup> CONICET, Instituto de Antropología de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Av. Hipólito Yrigoyen 174 (5000), Córdoba, Argentina.

Email: [celeste.romero@mi.unc.edu.ar](mailto:celeste.romero@mi.unc.edu.ar)

<https://orcid.org/0000-0003-3045-6554>

**Palabras clave**    **Resumen**

*Antiguo Egipto*    *El presente trabajo expone ciertas discusiones sobre la categoría de “arte” y su uso para el estudio de los objetos artísticos del antiguo Egipto. La revisión de estos conceptos nos permite repensar las nociones sobre los vínculos entre las personas, los objetos y las fuerzas vitales que se entretajan en el arte egipcio y, para ello, presentamos algunas críticas de las miradas occidentales y modernas respecto al tema. Consideramos que los aportes del giro ontológico habilitan la reflexión en torno a la comprensión de las imágenes producidas por la cultura egipcia, así como el cruce de las propuestas formuladas en los campos disciplinares de la antropología y la arqueología. Finalmente, proponemos un análisis del motivo artístico de las mesas de ofrendas en Amarna, a raíz de la puesta en diálogo de los autores presentados.*

*Arte*  
*Giro Ontológico*  
*Modernidad*

**Keywords**    **Abstract**

*Ancient Egypt*    *This paper exposes certain discussions about the category of “art” and its use for the study of artistic objects from ancient Egypt. The review of these concepts allows us to rethink the notions about the links between people, objects and vital forces that are interwoven in Egyptian art and, for this, we present some criticisms of Western and modern views on the subject. We believe that the contributions of the ontological turn enable reflection on the understanding of the images produced by Egyptian culture, as well as the crossing of the proposals formulated in the disciplinary fields of anthropology and archaeology. Finally, we propose an analysis of the artistic motif of the offering tables in Amarna, as a result of the dialogue between the authors presented.*

*Art*  
*Ontological Turn*  
*Modernity*

---

Presentado 29/12/2022; Recibido con correcciones 18/04/2023; Aceptado: 12/05/2023

COMECHINGONIA. Revista de Arqueología. Vol. 27, n° 3. Romero, pp. 91-107

ISSN 0326-791/E-ISSN 2250-7728

## Consideraciones preliminares

*La lengua contenía gran cantidad de palabras especializadas para describir las distintas profesiones [asociadas al arte] (...). El término que se utiliza para designarle [al escultor] sugiere una interpretación de su misión: es 'el que hace vivir' (sankh), el que da vida a un objeto. En ese mismo orden de ideas el acto de conformar algo con las manos era 'dar a luz' (ms).*

Lise Manniche, *El arte egipcio* (1994: 13-14).

El presente trabajo expone algunas discusiones sobre la categoría “arte” y su uso para el estudio de los objetos artísticos del antiguo Egipto. Consideramos que las reflexiones formuladas en el campo de la antropología y la arqueología resultan particularmente fructíferas para repensar ciertas nociones sobre los vínculos entre las personas, los objetos y las fuerzas vitales que se entretajan en el arte egipcio.

El giro ontológico tuvo como objeto de estudio y ámbito de discusión teórica el contexto sudamericano (Troncoso 2019: 303). Pensar a partir del giro ontológico implica adoptar un recaudo metodológico para el estudio de sociedades lejanas en tiempo y espacio. La aplicación de una perspectiva ontológica moderna inhabilita la comprensión de las lógicas históricas, sociales, económicas y políticas de esas comunidades. En este sentido, el “avance ontológico” (Alberti y Marshall 2009: 345) tiene como basamento la “posibilidad de dar crédito a otros mundos”. Para ello, Benjamín Alberti e Yvonne Marshall plantean que es fundamental suspender la dicotomía personas-cosas para repensar seriamente las relaciones entre humanos y no humanos.

¿Qué puede aportar el giro ontológico en estas discusiones? Consideramos que esta perspectiva expone los términos universales desde los cuales se ha interpretado a las sociedades “no modernas”. En un trasfondo científico, político y económico colonialista, el

nacimiento de la egiptología como disciplina científica sentó sus bases en la modernidad europea y, por lo tanto, en una interpretación de la cultura egipcia a partir de la apropiación simbólica y material de objetos, tumbas, templos y cuerpos (Marconetto 2021: 272); así como la construcción de herramientas teóricas y metodológicas propias de una mirada occidental (Said 2019: 20-21 [1978]). En este sentido, recuperamos aquí tres exponentes de esa mirada “moderna y occidental”, que desarrollan una reflexión particular acerca del arte egipcio y sus referentes. Hay una puesta en tensión implícita entre las nociones de arte-representación, naturaleza-cultura, belleza-fealdad en sus análisis, así como una perspectiva evolucionista que tiñen sus estudios.

En un primer paso para pensar el arte en su contexto de producción, son fundamentales los aportes del antropólogo Alfred Gell quien, con el fin de comprender las producciones artísticas en el marco de la red de relaciones que las originó, señala que “la teoría antropológica del arte analiza la producción y circulación de los objetos de arte como una función de tal contexto relacional” (2016: 42 [1998]). El reconocimiento de los procesos de producción y circulación de los artefactos sobre los procesos sociales que han sido objeto de estudio de la antropología (política, intercambio, los rituales, entre otros), nos permite aproximarnos al universo de sentidos desplegados en torno a la dinámica de relaciones entre las comunidades y la evidencia material. Para nuestro abordaje, es interesante la apuesta por la reconstrucción del sistema de acción del llamado arte egipcio, a partir de la afirmación que “la agencia no puede entenderse *a priori* sino *ex post facto* [donde] (...) todo objeto o persona es agente en potencia” (Gell 2016: 25-26 [1998]). Así entendido, el sistema del arte como un modelo transaccional, el autor nos sugiere la toma de posición en una relación entre los elementos del sistema, reconociendo su situacionalidad histórica específica, lo cual no refiere a esencias fijas e inmutables.

En relación con los estudios lineales del arte, Phillippe Descola (2009: 2) realiza una crítica de la antropología tradicional que tendió a estudiar los artefactos no occidentales a partir de las ontologías estéticas modernas, intentado caracterizar la funcionalidad, la simbología, los requisitos formales y el lugar en la cadena evolutiva artística. Frente a ello, apuesta por una antropología de la figuración o imaginaria, supone que “cualquier objeto material es ostensiblemente investido de una ‘agencia’ socialmente definida tras una acción de modelado, desarrollo, simulación u ornamentación” (Descola 2009: 2). En su propuesta de una agencia multívoca, “los humanos y los no humanos pertenecen a una misma colectividad, el mundo, cuya organización interna y cuyas propiedades derivan de las analogías perceptibles entre los existentes” (Descola 2011: 92). Esta perspectiva de una ontología cosmocentrista habilita un abordaje interesante para la cultura del antiguo Egipto y, en particular, el análisis de los motivos artísticos, atendiendo a la agencia de las imágenes en su contexto y soporte de expresión visual.

En esta línea, las palabras iniciales de la egiptóloga Lise Manniche nos invitan a pensar acerca de las complejas relaciones entre las personas y los objetos artísticos, los cuales cobran otros miramientos cuando, parafraseando a Alberti y Marshall (2009: 344), tomamos en serio las ontologías nativas. Los términos que los propios egipcios acuñaron para referir las profesiones asociadas con el arte manifiestan que estas prácticas sociales de producción de objetos artísticos conforman un sistema de acción fuertemente dinámico (Gell 2016: 25 [1998]). En este sentido, proponemos un análisis de dos registros de escenas de ofrenda funeraria provenientes de dos tumbas de funcionarios datadas en el reinado de Akhenatón (1353-1336 a.C.)<sup>1</sup>, en la actual ciudad de Amarna.

## El arte egipcio a través de los modernos

Ante todo, ¿en qué consiste una concepción occidental del arte? La antropóloga Lelia Delgado (1988: 33) señala que la herencia de las categorías estéticas tradicionales del Renacimiento delineó un paradigma de análisis que se impuso en el estudio de las producciones materiales de otras culturas. La autora puntualiza algunas consecuencias de este tipo de estudios: para el caso del estudio del arte prehispánico, este es caracterizado como una esencia invariable; los objetos artísticos son considerados como fetiches, por lo tanto, analizados bajo una óptica ahistórica y descontextualizada; y, ante las definiciones universales del arte, todas las manifestaciones son sometidas a la misma lente teórica. (Delgado 1988: 33). En esta línea, la arqueóloga Danae Fiore (2020: 482-483) refiere a las deficiencias de los estudios arqueológicos que sostienen una definición del arte occidental centrado en objetos que cumplen con ciertas características: imágenes comunicativas y estéticas con excelsas cualidades formales; imágenes creadas por individuos identificables; imágenes creadas a partir de reglas estilísticas; objetos no utilitarios destinados a ser contemplados; creaciones validadas como obras de arte por los agentes e instituciones; y, los objetos que requieren conocimiento para valorar sus cualidades estéticas y comprender sus significados simbólicos. Para la autora, estos conceptos tienen una aplicabilidad limitada por ser etnocéntricos, reduccionistas, anacrónicos y estetizantes. Además, poseen un carácter “sobreinterpretativo” acerca de los significados de los motivos figurativos (2020: 484).

El siglo XVIII definió un contexto de creciente interés del mundo europeo por registrar y estudiar los monumentos egipcios bajo los parámetros modernos de lo que era estimado como arte. Al mismo tiempo, se conformó una exhaustiva labor científica a partir del arribo de expediciones arqueológicas que llevaron

adelante diversas campañas en Egipto. Esto produjo numerosos *corpus* de información, puestos a disposición por los principales intelectuales que aportaron sus preocupaciones en torno al arte egipcio.

autor describe la falta de belleza en las obras de arte egipcias porque los artistas no tenían “referentes de belleza” en su contexto y, por lo tanto, considera que los monumentos portan representaciones que referencian directamente a las personas y los objetos de la realidad, con un carácter inferior y caracterizado de forma peyorativa (Winckelmann 1878: 167-168). En continuidad con estos argumentos, el autor califica a los artistas como “deficientes” porque desconocían la anatomía, hecho visible “no sólo en la interpretación incorrecta de algunas pocas partes, sino que también podría inferirse de las débiles marcas de los músculos y huesos” (Winckelmann 1878: 172). Además, el autor destaca que la estabilidad que observa en el arte egipcio, atiende a la falta de variedad en los contextos de producción de las obras, es decir, a una carencia de diversidad de la naturaleza que circundaba a los artistas. Los cambios de estilo que identifica (primitivo y tardío), están asociados con la influencia de otras culturas, como la persa y la griega. En su estudio se reproducen dibujos de monumentos egipcios tomando en cuenta algunos objetos de la cultura material presentes en Roma, las descripciones realizadas por el erudito jesuita Athanasius Kircher en el siglo XVII y los comentarios elaborados por los autores clásicos (Heródoto, Estrabón, Diodoro Sículo, entre otros). Pese a la importancia que otorga el autor al contexto histórico y cultural en la formación del arte egipcio cabe destacar que, al momento de la publicación de su obra, la lengua egipcia no había sido descifrada.

viii	<p>CONTENTS.</p> <p>CHAPTER II.</p> <p>MATERIALS USED IN STATUARY.</p> <p>1-8. Clay the first Material . . . . . 206</p> <p>9. Wood . . . . . 210</p> <p>10, 11. Ivory . . . . . 212</p> <p>12. Stone: as first, that which was Native . . . . . 213</p> <p>13. Marble: as first, in the Extremities . . . . . 214</p> <p>14, 15. Painted Statues . . . . . 215</p> <p>16. Bronze . . . . . 216</p> <p>17, 18. The Art of casting Gems . . . . . 219</p> <p>19-20. Works in Glass . . . . . 219</p> <p>CHAPTER III.</p> <p>INFLUENCE OF CLIMATE ON CONFORMATION.</p> <p>1, 2. Introduction, and Definition . . . . . 225</p> <p>3-7. Influence of Climate generally, and on the Organs of Speech . . . . . 225</p> <p>8. Conformation of the Egyptians . . . . . 229</p> <p>9, 10. Conformation of the Greeks and Italians . . . . . 229</p> <p>11, 12. Conformation of Beauty in Warmer Climates . . . . . 230</p> <p>13-15. Superior Beauty of the Greeks . . . . . 232</p> <p>16, 17. Influence of Climate on the Mode of Thought of Eastern and Southern Nations . . . . . 234</p> <p>18-20. Influence of Climate on the Mode of Thought of the Greeks . . . . . 235</p> <p>21-23. Influence of Education and Government superadded to Climate . . . . . 236</p> <p>24-26. Capability of Northern Nations for Art . . . . . 238</p> <p>BOOK II.</p> <p>ART AMONG THE EGYPTIANS, PHENICIANS, AND PERSIANS.</p> <p>CHAPTER I.</p> <p>CAUSES OF THE PECULIAR CHARACTER OF EGYPTIAN ART.</p> <p>1-5. Conformation of the Egyptians . . . . . 243</p> <p>6, 7. Their Character . . . . . 246</p> <p>8-10. Their Laws, Usages, and Religion . . . . . 247</p> <p>11, 12. Low Esteem of Artists . . . . . 250</p>	ix
------	--	----

Figura 1. (Winckelmann 1878: viii-ix). Detalle del índice de *The History of Ancient Art*. Vol. I de Winckelmann.

Entre las primeras reflexiones, el historiador del arte alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), en su principal obra *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), realizó un estudio exhaustivo de las manifestaciones artísticas de los egipcios, fenicios, persas, etruscos y griegos. El esquema evolucionista en el que se configura el índice de la obra (Cfr. Figura 1), pone de manifiesto la supremacía del arte griego (occidental). Para su estudio descriptivo, el autor recurre a la contextualización histórica, la disponibilidad de los recursos materiales, la descripción de las condiciones climáticas, y la identificación de las características de la religión y la política en la “conformación de carácter particular del arte egipcio”<sup>2</sup> (Winckelmann 1878: viii). De este modo, expone la determinación que ejerce el contexto sociopolítico, religioso y en el “modo de pensar” que tenían los egipcios en la elaboración de las obras de arte (Winckelmann 1878: 167). Por otro lado, el

Por otra parte, el filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), en su célebre *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837), dedica un pasaje a la historia del antiguo Egipto, definiéndolo como “el país por antonomasia de las ruinas” (Hegel 2010: 325 [1907]). Respecto de la categoría del arte, el filósofo afirma que “los recuerdos de Egipto nos proporcionan una pluralidad de formas y de imágenes en las que se expresa su carácter;

en esto nos es dado conocer un espíritu que se siente apremiado y se manifiesta, pero sólo de un modo sensible” (Hegel 2010: 326 [1907]). En la cita inicial del presente apartado, Hegel refiere que la ontología egipcia está definida por el contexto ambiental. Esa concepción naturalista que Hegel imprime en la historia y la religión egipcias, le resulta “una confusión que contrasta mucho con la claridad griega” (Hegel 2010: 335 [1907]), y, por lo tanto, define el arte como instancia subsumida a la naturaleza. Finalmente, el filósofo sintetiza que el espíritu egipcio se encuentra en una instancia intermedia entre su inmersión total en la naturaleza y el impulso a liberarse, transición que llevará adelante el espíritu griego.

Por último, el historiador del arte alemán Wilhelm Worringer (1881-1965) en su libro *Ägyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung* (1927), refiere al contexto espacial y “sociológico” de la cultura egipcia, postulando la inutilidad de la investigación sobre la historia natural de Egipto. Worringer focaliza en el rol de la vida civilizada egipcia y la capacidad de elaboración de técnicas para maximizar el control de la naturaleza (Worringer 1947: 28 [1927]). Destaca la seguridad y unidad estilísticas a lo largo de toda la historia faraónica, lo cual vuelve a la cultura egipcia un caso excepcional en la historia del mundo. Este carácter estable del arte deriva de la “superestructura artificiosa” de la civilización, apartada del “subsuelo natural y espontáneo” (Worringer 1947: 48 [1927]). Además, expresa que el arte monumental (como el caso de los templos y grandes tumbas), tiene un fin utilitario, que se encuentra “solidificado en la piedra; no de una idea cristalizada en arquitectura” (Worringer 1947: 110 [1927]). El autor se resiste a aplicar la etiqueta de “oriental” para la cultura egipcia porque “se eleva sobre la naturaleza como producto artificial de las circunstancias, [incluso] sobre su naturaleza oriental” (Worringer 1947: 17 [1927]), en una concepción eurocéntrica que les niega entidad a las manifestaciones orientales del arte.

¿Por qué retomar estas interpretaciones en una discusión sobre el arte del antiguo Egipto? Consideramos que estas interpretaciones analizan las culturas pasadas desde la oposición entre naturaleza y cultura. Esto implica que la comprensión de las prácticas sociales pasadas se encuentra tamizada por una diferenciación arbitraria (moderna y occidental) de atributos de las cosas, de los seres y de los fenómenos, a la luz de una concepción que no se preocupa por las maneras de definir el mundo que asumían esas sociedades. Por ejemplo, en los casos expuestos observamos que las consideraciones oscilan entre la determinación de la cultura por la naturaleza (postura adoptada en los estudios de Winckelmann y Hegel) o bien, es la cultura que le otorga sentido a la naturaleza (interpretación de Worringer). Como afirma el antropólogo Philippe Descola, ante las dificultades para analizar los vínculos entre el medio ambiente y la sociedad, la tradición científica tendió a privilegiar una de estas categorías por sobre la otra. Sin embargo, el autor nos advierte que “estos abordajes dejaron de lado el estudio del modo en que las sociedades no modernas conceptualizaban sus cuerpos y su medioambiente” (Descola 2011: 84). Estos conceptos de naturaleza y cultura empleados como una clasificación ontológica, implica el deslizamiento de los dominios ontológicos del Occidente moderno a otras cosmovisiones, con lógicas y ordenamientos diferentes a la nuestra. En este ejercicio de violencia epistémica, se enuncian las miradas eurocéntricas en los estudios de las culturas pasadas. La filósofa Moira Pérez afirma que la violencia epistémica acontece de forma gradual, acumulativa y poco visible “en relación con la producción, circulación y reconocimiento del conocimiento” (Pérez 2019: 82). De este modo, se niegan la agencia de los sujetos estudiados y no se reconoce la importancia de sus recursos epistémicos. Pretendemos aquí revisar algunas discusiones desde la arqueología y la egiptología en relación con las distintas definiciones del arte

y, así, pensar alternativas para estudiar el arte egipcio antiguo.

### **Algunas miradas arqueológicas sobre el arte**

En el seno de la disciplina arqueológica se han originado diversos debates en torno al lugar que ocupa el arte y los vínculos que se configuran en las comunidades que producen esas prácticas artísticas. Como adelantamos en el apartado anterior, Danae Fiore (1996: 240) sostiene la utilidad de este concepto, en tanto la despojemos de su definición hegemónica occidental y evitemos tomarla como parámetro para estudiar a las demás manifestaciones artísticas. Para la autora, estas precauciones metodológicas contribuyen a la formación de una “definición cualitativa del arte rupestre como producto social”. Para estudiar el arte rupestre, Fiore (1996: 242-243) hace referencia al proceso de producción de imágenes visuales. Destaca que el arte no sólo nos provee información acerca de las pautas ideológicas, sino que también nos informa sobre instancias de orden económico. En este punto, la autora afirma que el arte rupestre posee dos cualidades principales: “la representación simbólica de una realidad” y la “realidad material en sí”; siendo la primera una re-presentación de ideas, sentimientos, eventos o delimitaciones espaciales y, la segunda alude a la producción material del arte, su cadena de elaboración y los recursos utilizados. Así, plantea tres niveles de análisis: en primer lugar, la composición plástica de la imagen visual; en segundo lugar, los contenidos ideológicos implicados (explícitos e implícitos); y, por último, el proceso de trabajo (1996: 251). Junto con la especificidad espacial y temporal, el análisis apunta a considerar el arte como un producto social situado, el cual no pierde de vista su vinculación con otros productos sociales. En un artículo reciente, Fiore (2020: 486) señala que el arte no occidental, como el arte prehistórico, el precolombino o el indígena, incluyen una diversidad de obras de arte visuales: imágenes

comunicativas, imágenes-objetos, entre otros. La autora asume una perspectiva teórica del arte fuertemente vinculada con una nueva ontología materialista, donde el foco está en la relación entre las imágenes-objetos y los sujetos involucrados en el proceso de hacer, percibir y actuar con/a través de las obras de arte (2020: 486).

En una línea similar en relación con la producción social del arte, Andrés Troncoso (2018: 121) concibe el arte rupestre como un “campo de relaciones que permite articular a los diferentes segmentos del grupo social, la producción y reproducción social de la comunidad”. En su estudio de la cultura diaguita chilena, se estructuran relaciones complejas entre humanos, objetos, fenómenos y lugares a partir de las prácticas artísticas, definidas por el autor como un elemento activo en la conformación de la comunidad. Así, los monumentos y el arte rupestre poseen capacidad de agregación, no sólo por sus atributos semánticos, sino también por el valor particular asociado con “las performances y prácticas vinculadas a su producción y uso” (Troncoso 2018: 124).

Retomando los planteos de Alberti y Marshall en su estudio de las vasijas biomorfas del noroeste argentino, los autores elaboran una crítica a la forma de análisis representacionista de los objetos artísticos. Para los investigadores (2009: 351), el enfoque más fructífero parte de observar ontologías nativas, “mundos”, en lugar de tratar a las vasijas como “representaciones”, es decir, una evocación de las visiones del mundo, una reminiscencia de las creencias de la comunidad en estudio. Por ejemplo, para el caso de las vasijas, un estudio representacionista buscaría una correspondencia entre la forma de los vasos y el contenido de los mitos (2009: 352). Desde esta perspectiva, la lógica de la representación de un significado asociado al objeto, anula la existencia de ese objeto en ese mundo/ontología. A partir de una metodología literalista y atenta a la aplicación

de conceptos universales, los autores proponen que un lenguaje de la ontología contribuye a neutralizar aquellas perspectivas que conciben el pensamiento nativo como fantasioso, reduciendo las interpretaciones a “metáforas” (Alberti y Marshall 2009: 354).

Con una mirada ontológica similar aplicada al estudio del arte rupestre de la sierra de El Alto-Ancasti, Lucas Gheco (2017: 67-68) señala que las investigaciones previas del sitio exponen una visión estilística, simbólica y pasiva de las pinturas, con una mirada diacrónica a través de una historia de los sentidos y con el foco puesto en las ideas simbólicas implicadas, en menoscabo de los materiales utilizados para su elaboración. Frente a ello el autor propone, en su tesis doctoral, reorientar el análisis a la comprensión de los procesos históricos en su dimensión práctica, es decir, “observar la agencia de las personas como el *locus* del cambio social” (2017: 72). Este enfoque le permitió entrever que las pinturas rupestres formaban parte de un constructo en constante transformación, donde los cambios están asociados a temporalidades y prácticas sociales específicas (2017: 557-563).

Finalmente, Johannes Neurath (2020: 13) en su libro “Someter a los dioses, dudar de las imágenes”, se pregunta cómo debemos entender la presencia real de los seres y personajes representados en las imágenes rituales. Sus indagaciones respecto al arte están imbricadas con los estudios de las relaciones rituales. En una reflexión permeada por el giro ontológico, el autor establece que no hay una “realidad verdadera” y otra “ficticia”. En este sentido, el ritual no se produce en un mundo, sino que conecta, inventa o produce múltiples regímenes de realidad (2020: 16). Aquí, y en diálogo con los postulados previos, el arte está definido por aquellos procesos, las relaciones y los usos de las expresiones artísticas (que incluyen los objetos e imágenes, cantos, performance, danzas, trajes, tocados, alimentos y bebidas rituales). El

autor utiliza diversas fuentes de información como etnografías históricas y una selección de imágenes y objetos, para conceptualizar estas prácticas sociales artísticas y ritualistas como “fenómenos relacionales y cosmopolíticos”, tomando distancia de una mirada esencialista (2020: 19).

### Perspectivas egiptológicas acerca del arte

Desde la disciplina egiptológica, son múltiples las propuestas de estudio de los registros iconográficos. En general, están inscriptas en los debates transdisciplinares -entre la historia, la antropología y la arqueología-, los cuales se revelan imprescindibles para el estudio de las composiciones figurativas. Una característica de la historia del arte egipcio del siglo XXI es la revisión de los registros decimonónicos, la reevaluación de investigaciones anteriores y la incorporación de nuevos descubrimientos con la aplicación de novedosas técnicas de arqueología digital (Bergman 2015: 32).

Entre los estudios egiptológicos con una mirada semiótica, las investigaciones de Valérie Angenot aportan herramientas metodológicas para el abordaje de las representaciones del antiguo Egipto. La autora sostiene que, pese a que no contamos con un metadiscurso o comentario filosófico de los antiguos egipcios sobre su código de representación, existe una “filosofía que subyace a la construcción de la imagen egipcia [y que] está, en muchos sentidos, cerca de las preocupaciones de Platón sobre el estado ontológico de la imagen” (Angenot 2015: 100), diferenciando el arte de la representación conceptual/esencial de las cosas (semiosis), del arte de la ilusión e imitación de la realidad sensible (mímesis). Además, la autora aporta una mirada desde la hermenéutica para comprender aquellas escenas que aparecen en contextos en los que no son representaciones informativas (por ejemplo, en las tumbas), sino que “como imágenes contextualmente significativas y performativas” (2015: 109).

Gracias a la incorporación de las tecnologías digitales en arqueología pueden estudiarse las etapas de elaboración de los monumentos funerarios. Los trabajos de Dimitri Laboury (2017) y Melinda Hartwig y Kerstin Leterme (2013) coinciden en que, para el antiguo Egipto, los diferentes procesos de elaboración de las imágenes se realizaron de manera colectiva. En este caso, la institución estatal definió un 'programa de representación' en pos de emular un "sentido de la historia", el cual no es inmanente ni fijo, sino cambiante en el tiempo (Tiradritti 2008: 17). Para estos autores, la pregunta por el contexto de producción de las imágenes, habilita un distanciamiento de aquellas concepciones del arte egipcio como una imitación exacta de sí mismo. Desde esta perspectiva, las categorías de tradición y creatividad vinculadas con el arte no son excluyentes, sino que refieren al despliegue de las prácticas artísticas egipcias a lo largo de su historia. Precisamente, Laboury (2017: 235) afirma que en el arte egipcio se observan cuantiosas "imitaciones intencionales de obras pasadas" y Tiradritti (2008: 18) manifiesta que el estilo "arcaizante" resultó un mecanismo recurrente para fortalecer los vínculos con un pasado que era considerado como un modelo. Esta dinámica reticular que se visibiliza a partir de una mirada relacional, también está presente en los estudios arqueométricos<sup>3</sup> de la tumba tebana n° 69, del noble Menna<sup>4</sup> (Hartwig y Leterme 2013: 161). El reconocimiento de las "manos del artista", a partir de un análisis visual y arqueométrico del registro de decoración del monumento funerario, permite considerar las modalidades de trabajo, las etapas de ejecución de las obras y las técnicas pictóricas utilizadas. El estudio minucioso de los aspectos estilísticos de las representaciones demuestra que, dentro del programa decorativo oficial, los escribas y pintores tenían un margen para realizar contribuciones individuales en el arte. En esta línea, Gema Menéndez (2019: 27) realiza un estudio comparativo de los artistas del período ramésida de Deir el-Medina<sup>5</sup>. En su análisis,

advierte las reiteradas prácticas de "firmas", grafitis, ostraca dibujados y, hasta autorretratos de artistas en escenas funerarias. La autora concluye que el arte egipcio se gestionó y articuló de manera colectiva -mediante cuadrillas de trabajadores, instituciones estatales- pero, al mismo tiempo, también se evidencia la individualidad de los artistas, particularmente en el período ramésida. Menéndez desarrolla un enfoque que permite la identificación de individuos dentro de la "homogeneización" con que suelen ser categorizados los artistas, a partir de los rastros visibles en el registro de la cultura material. Reparamos en esta doble perspectiva de lo colectivo e individual en el proceso de creación de las imágenes como un recurso heurístico fructífero para interpelar la documentación arqueológica.

A partir de una reflexión sobre el estudio de la imagen egipcia como documento histórico, Roland Tefnin denunció aquellas interpretaciones "transparentes" de las imágenes egipcias y criticó el desconocimiento de las claves de decodificación propias de la cultura nilótica. En este sentido, el egiptólogo le otorgaba primacía al soporte material donde se encuentra la imagen y su distribución, "allí reside sin embargo la única organización tangible propuesta por el objeto" (Tefnin 1979: 223) para su interpretación como documento histórico.

En relación con el vínculo entre imágenes y textos como una constante en el arte egipcio, a partir de los estudios de caso de estelas y los relieves plasmados en los templos, Betsy Bryan (1996: 164) afirma que las imágenes, en el arte egipcio, no necesariamente coinciden con los registros textuales que forman parte de la composición. En este caso, resulta interesante pensar también en los interlocutores -letrados e iletrados- del discurso narrativo expuesto. De este modo, la autora afirma que "más bien, el arte puede proporcionar una versión diferente del mismo tema expresado en el texto de

acompañamiento” (Bryan 1996: 164). En esta línea, Valérie Angenot (2002: 11) destaca que la relación entre los textos y las imágenes en el antiguo Egipto no portan el mismo sentido que en la actualidad. Las discrepancias manifiestas en el contenido, junto con la manipulación de la “economía del texto/imagen”, resultan en informaciones adicionales, enriqueciendo así el mensaje: “el egipcio se aprovecha constantemente de la copresencia de texto e imagen. Le gusta crear en él algún tipo de disonancia que permita una superposición de significados, significados que cada uno en su orden no podría producir de forma aislada” (Angenot 2002: 19).

En un reciente trabajo, Rune Nyord (2020: 5) presenta una serie de interrogantes sobre qué es la imagen, cuál es su relación con lo que representa y su capacidad de agencia. El egiptólogo adopta parcialmente los postulados del giro ontológico para afirmar que las imágenes poseen la capacidad de establecer conexiones complejas (entre la imagen y lo que representa). Este ensamblaje, afirma, posibilita que “el todo se manifieste en un tiempo, lugar y manera dados a través de la presencia y configuración de las imágenes que constituyen sus partes”<sup>6</sup> (2020: 6). Consideramos interesante el análisis de los términos egipcios que expone, vinculados con las artes para abordar en profundidad la relación entre una representación y lo que representa, si se trata de una identidad completa o una “alma” que vive en la imagen. Establece que el término egipcio *twt* alude a que la imagen intenta alcanzar una “ semejanza ” con la realidad, pero en una presentación más profunda y subyacente de la entidad representada (2020: 26). Por otro lado, el término *sšmw* indica una forma de efectuar ritualmente la relación representada. La cuestión del espacio es fundamental en este concepto de las imágenes, ya que el objetivo será lograr la presencia de la entidad retratada (2020: 26). Por último, la noción de *nfrw* implica que las imágenes pueden tener una superposición

con los cuerpos, especialmente como parte central de la impresión sensorial causada por la presencia de un dios. En particular, el término abarca sin esfuerzo dos sentidos: la imagen del dios como un objeto “físico”, y la presencia del dios como una experiencia religiosa “subjetiva” en el otro. Nyord (2020: 27) concluye que la imagen egipcia no puede ser juzgada a partir de una representación mimética, ya que inhabilita la comprensión de lo que la imagen puede hacer en los soportes donde se despliega.

Finalmente, acordamos con la discusión trazada por Sebastián Maydana (2022: 144), respecto al uso del término “arte” para el estudio de las manifestaciones artísticas en el antiguo Egipto. Afirma la necesidad de cuestionar la definición moderna de arte para no renunciar a las valiosas herramientas analíticas que proveen los campos de la historia del arte, la antropología del arte y el Giro Icónico (2022: 151). Frente a aquellos postulados que ven el arte como un transmisor de información transparente, el autor aboga por un enfoque relacional del arte, que preste atención a los elementos de la “comunidad estética” que intervienen en un contexto situado (2020: 152).

### **El anudamiento entre las cosas y las personas: las ofrendas de los vivos, la supervivencia de los muertos**

La disposición de las ofrendas ante los difuntos constituyó una práctica fundamental de culto a los antepasados, es una imagen profusamente exteriorizada en diversos soportes a lo largo de la historia faraónica. El motivo de las ofrendas colocadas sobre una mesa, presente en diversos soportes materiales (estelas, paredes de tumbas, ostraca), tenía el objetivo de alimentar a los difuntos a través de la realización de las ofrendas por parte de los vivos (Robins 2016: 112). La provisión de estos bienes de forma regular en las tumbas tenía el sentido de habilitar la supervivencia del difunto en el Más Allá, quien, una vez transfigurado,

efectivamente consumía estos alimentos. De este modo, se aseguraba la conexión entre vivos y muertos.

En este apartado, proponemos el análisis de dos registros de escenas de ofrenda funeraria en una banda temporal y espacial restringida, presentes en dos tumbas de funcionarios datadas en el reinado de Akhenatón (1353-1336 a.C.), en la actual ciudad de Amarna. El proceso histórico definido por los egiptólogos como “período amarniano” se caracterizó por una reestructuración de las esferas de poder que detentaban las familias de la elite egipcia durante el Reino Nuevo (ca. 1539-1077). En este contexto, la institución sacerdotal encargada del culto oficial, con sede en el templo de Amón en la ciudad capital (Tebas), concentraba la capacidad redistributiva económica y simbólica (Kemp 1992: 287). Frente a ello, la monarquía revirtió la primacía y la centralidad de la figura de Akhenatón (Cruz-Urbe 1994: 57), sobre la base de la continuidad dinástica con su padre Amenofis III y la ruptura con el culto oficial. Esta disputa por el control del capital simbólico con la ciudad de Tebas (centro administrativo y religioso) se manifestó en tres acciones concretas: intento de instaurar el culto al dios sol Atón en Karnak, traslado de la capital del imperio a un sitio sin ocupación previa -el actual sitio de Amarna-, y la práctica sistemática de la *damnatio memoriae* respecto del culto amoniano. Al mismo tiempo, en la nueva ciudad capital -denominada Akhetatón, es decir, el Horizonte del disco solar (Atón)- se plasmaron innovaciones en el arte y la arquitectura, con una excesiva presencia material y artística de las mesas de ofrendas. Algunas de las innovaciones artísticas se traducen en el abandono de un estilo hierático para incorporar más movimiento y volumen en los motivos, con una temática focalizada en la vida ritual o ritualizada del faraón, que se presenta como exclusivo mediador con el disco solar (Laboury 2011: 7). La egiptóloga Arlette David (2021: 4) afirma que el registro artístico durante el reinado de Akhenatón constituye

una importante fuente de información del período, porque revela muchos aspectos que no se aprecian en los registros textuales (2021: 4). Para el caso de la composición del ícono del “rey oferente”, el “hacedor real de las ofrendas”, David señala que este motivo es omnipresente en la ciudad y parte de un reciclaje de la imagen tradicional del rey realizando ofrendas. A partir del análisis de la decoración de las tumbas rupestres de los funcionarios que integraban el aparato estatal bajo el reinado de Akhenatón, la narrativa visual se focaliza en la figura del rey como nexo exclusivo respecto de la divinidad, su promoción de oficiante adorador de Atón y proveedor de abundancia (2021: 237).

Con el objetivo de indagar sobre las particularidades de esta composición para un período en el cual el arte despunta por novedosas tendencias estilísticas, consideramos la agencia de la imagen en tanto habilitante<sup>7</sup> de la sobrevida del difunto y la continuidad de la memoria familiar y social de los vivos. En el contexto de reforma política y religiosa que significó el reinado de Akhenatón, se produjo un deslizamiento de los discursos funerarios tradicionales, donde el culto al difunto y a las divinidades como Osiris, Anubis y Hathor quedaron desplazados frente al faraón-centrismo de Akhenatón y el dios Atón (David 2021: 4). En este contexto, el motivo de la mesa con ofrendas -rastreado desde el período predinástico- adquiere renovadas características en Amarna: presenta una “creación creativa a través de la imitación (parcial) y la (re)interpretación” de la tradición (Laboury 2017: 253).

Seleccionamos para analizar la escena de ofrendas de la tumba del funcionario Mahu, quien se desempeñó como Comandante de Policía de Akhetatón. Su monumento funerario se encuentra en la necrópolis sur de la ciudad y su catalogación es TA 9 (Tumba Amarniana n° 9). En el motivo, se observa a una serie de servidores en dos sub registros dispuestos en

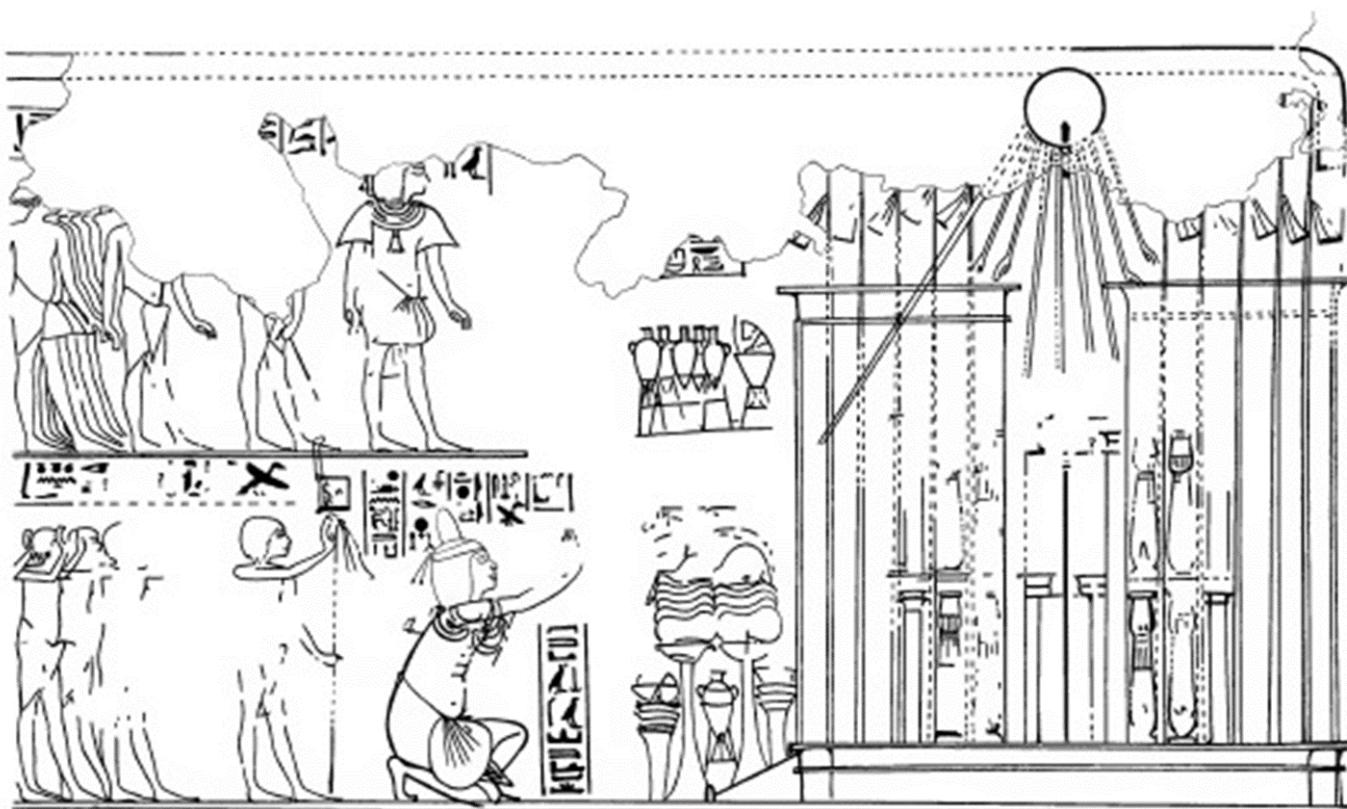


Figura 2. Mahu frente a la mesa de ofrendas en el Templo de Atón, en TA 9ª (Davies 1906: pl. XVIII).

sobre la pared y, en el inferior, está Mahu inclinado en posición de adoración de las ofrendas frente al Templo de Atón.

Mahu porta los collares de recompensa y un cono de incienso<sup>9</sup> sobre su cabeza. La mesa de ofrendas está representada por dos altares y tres soportes, donde se observan vasijas, flores, pilas de panes redondos, vestigios de otros bienes y ofrendas encendidas. Enfrente, se encuentra la entrada del Templo de Atón, coronado por los rayos del disco solar (uno de ellos parece dirigirse a la mesa de ofrendas). Por la ausencia del rey en la escena, Davies (1906: 15) considera que el funcionario presentó una ofrenda en la puerta del templo, acompañado por esta inscripción: “¡Salud a [Faraón]! ¡Vida, prosperidad y salud para él! Oh Atón, concédele para siempre, Ua-en-ra, quien forma por (su) Ka<sup>10</sup>”.

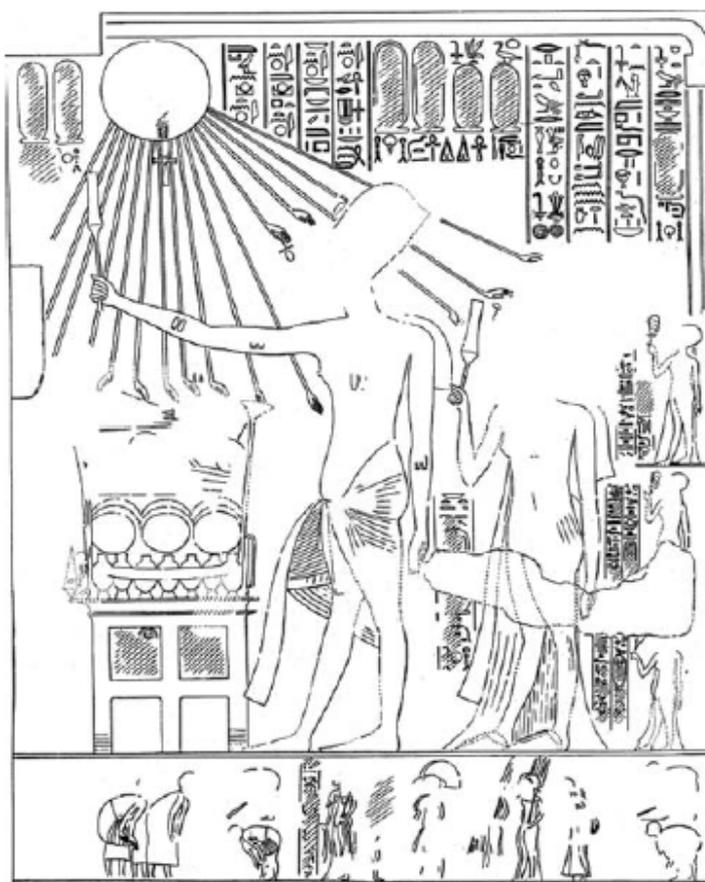


Figura 3. La familia real realizando ofrendas a Atón en la tumba de Panehesy, en TA 6 (Davies 1905: pl. VII).

La otra escena de ofrendas seleccionada para el análisis, pertenece a la decoración mural de la tumba del noble Panehesy, quien se desempeñó como Jefe Servidor de Atón en el Templo de Atón en Akhetatón, Servidor del Señor de las Dos Tierras Nefer-khepruré en el Templo de Atón, Segundo Sacerdote del Señor de las Dos Tierras Nefer-khepruré, Amigo íntimo del Rey, Superintendente del Granero de Atón en Akhetatón, Superintendente de los bueyes de Atón y Ministro del Rey del Norte. Su tumba se encuentra en la necrópolis norte de la ciudad y su catalogación es TA 6 (Tumba Amarniana n° 6). La composición de la escena comprende a la divinidad, con sus rayos terminados en manos que se posan las ofrendas, a Akhenatón (sosteniendo un *ankh*, en tanto signo de vitalidad) y a Nefertiti, la reina. En esta escena, la mesa de ofrendas ocupa un importante lugar y se encuentra rebosante de bienes, entre los que se destacan siete vasijas, numerosos panes redondos acumulados y, en la parte superior, las ofrendas ardientes. Frente a la mesa, Akhenatón extiende un cetro que media entre el disco solar y las ofrendas. A su derecha, se encuentran Nefertiti y de las tres princesas dispuestas en tres subregistros. Un registro inferior, dispuesto horizontalmente, se encuentra la audiencia (de menor tamaño) que observa la situación. A partir de la ubicación de la escena y las inscripciones que la acompañan (“en la casa de Atón en Akhetatón desde la montaña de Akhetatón”), Arlette David asegura que no se trata de una escena de consagración de ofrendas, sino que Akhenatón ejecuta un ritual diario dirigido a la recepción de la divinidad, y su entronización como mediador exclusivo del culto a Atón.

El *corpus* documental analizado expone dos casos dentro de la profusión de las presentaciones de las ofrendas y su directa vinculación con la figura del faraón presentes en los monumentos funerarios de los nobles. Esto refuerza de forma contundente el rol articulador del estado para el sostén de los

cultos mortuorios individuales y la concesión de las tumbas a los funcionarios. Como señala Manniche (1994: 209), “el dueño de la tumba se confunde con los demás en el plano posterior de su propio monumento, salvo si está recibiendo una recompensa de manos del faraón y la reina”.

Pese a los cambios evidenciados en el arte egipcio durante el período amarniano, sostenemos que la tumba continúa siendo un monumento conmemorativo dedicado a la perpetuación de la memoria del difunto, en tanto manifestación material de su identidad (a partir de las inscripciones de su nombre) y el estatus (por la presencia de sus títulos y cargos), mientras que la forma de la figura misma muestra al difunto como un miembro de la élite recompensado por el faraón por el cumplimiento de sus deberes como funcionario del estado.

La imagen que evoca el recuerdo del difunto se mantuvo entre los vivos, permitiendo que el propietario conmemorado permanezca como parte de la comunidad viva y sea receptor del culto de sus parientes (Robins 2016: 115). En este sentido performativo de la imagen y, además, del culto efectivo en la tumba, Gillam (2009: 68-69 [2005]) argumenta que, durante el Reino Nuevo, los cultos “se organizaron en un elaborado ‘teatro’ estatal cuya audiencia estaba urbanizada y al menos parcialmente alfabetizada”. Señala que el objeto de esta demostración del gobernante en comunidad con los dioses tenía un carácter enfáticamente público, con la implicación de toda la comunidad en los “actos de culto básicos”, como el cuidado y alimentación de la imagen del dios, los ritos anexos y los rituales de reversión de ofrendas (Zingarelli y Yomaha 2019: 989). Así, el poder creativo del texto y la imagen garantizaban la vida del difunto en el Más Allá, con una eterna provisión y garantías de la conmemoración que se proyectarían en el próximo mundo. O’Neill (2015: 15-19) sostiene que la presencia de los motivos de ofrendas en

la tumba tenía “el poder de crear una realidad”, permitiendo una transición exitosa del difunto hacia el Más Allá. Las inscripciones textuales están presentes en el contexto funerario como en los monumentos de mayor visibilidad y dan cuenta que la integración del registro textual y el iconográfico “efectivizó la alimentación ritual de los difuntos [y] (...) las mesas de ofrendas debían generar eternamente los dobles-*ka* de los alimentos representados (Bolshakov 2001: 574).

### Algunas reflexiones provisionarias

Como señalamos al principio, propusimos un itinerario parcial por las diferentes miradas acerca del arte, tanto desde la arqueología como la egiptología, con el fin de alumbrar algunas aristas teóricas y prácticas que propone el giro ontológico para repensar el análisis de las manifestaciones artísticas en el antiguo Egipto.

**Agradecimientos:** Este trabajo se compone de lecturas, reflexiones y pensamientos colectivos realizados en el marco del seminario de doctorado “Alcances y limitaciones del giro ontológico: perspectivas desde la Arqueología Argentina y Latinoamericana”, cursado de manera virtual entre los meses de febrero y marzo de 2022 en la plataforma de la Facultad de Filosofía y Letras de la

### Notas

<sup>1</sup> A partir de la cronología propuesta por Hornung *et.al.* (2006).

<sup>2</sup> La traducción es nuestra.

<sup>3</sup> Entendidos como aquellas técnicas físicas y químicas aplicadas en arqueología para el estudio de la composición de los materiales que componen el registro arqueológico. En el caso de las autoras citadas, el análisis arqueométrico de las pinturas de la tumba tiene por objetivo conocer la materialidad de los pigmentos utilizados, sus aplicaciones, el análisis de las mezclas y los efectos especiales de los artistas, así como sus técnicas y procesos de trabajo

Las observaciones planteadas por el giro ontológico nos invitan a reflexionar sobre el arte egipcio como un objeto de estudio en constante tensión, que nos demanda una reflexión interdisciplinaria acerca de las interpretaciones que hacemos del pasado. En nuestro lugar de científicos sociales, ¿podemos deshacernos totalmente de una mirada moderna? Nuestras maneras de pensar y analizar la realidad social poseen su institucionalización en la disciplina científica moderna, con una clara escisión entre el sujeto y el objeto, la naturaleza y la cultura. Consideramos que una mirada desde el giro ontológico pone en jaque esas jerarquizaciones ontológicas, vuelve visible las operaciones metodológicas implicadas en ellas, y nos plantea el desafío de inducir nuevas categorías, a partir de la documentación y los materiales arqueológicos específicos de la comunidad en estudio.

Universidad de Buenos Aires. Agradezco a los docentes a cargo, el Dr. José María Vaquer y la Dra. Laura Pey por alumbrar nuevos caminos bibliográficos y repensar el diálogo transdisciplinario a la luz del giro ontológico. A su vez, este trabajo se inserta en el proyecto doctoral de la autora en el marco de la beca de CONICET.

(Hartwig y Leterme 2013: 133).

<sup>4</sup> La tumba tebana 69 (TT69) es la tumba del funcionario Menna y está situada en Sheik Abd el-Qurna, formando parte de la necrópolis tebana, en la orilla oeste del Nilo, Luxor. Menna desempeñó sus funciones durante la Dinastía 18, probablemente durante el reinado de Tutmosis IV (Porter y Moss 1971: 134 [1927]).

<sup>5</sup> El período ramésida corresponde a las dinastías 19 y 20, entre 1292 y 1077 a.C. Deir el-Medina era una aldea en la antigua Tebas donde residían los obreros encargados de los trabajos en las tumbas reales del Valle de los Reyes y las Reinas.

<sup>6</sup> La traducción es nuestra.

<sup>7</sup>Hay casos de daños intencionales a este tipo de registros, lo que Jan Assmann (2008) denominó *damnatio memoriae*. La rotura de la piedra en los sectores donde se plasma el nombre del difunto y su representación, tenía el sentido de darle una muerte definitiva y que su memoria se perdiera entre los vivos.

### Bibliografía citada

Alberti, B. e Y. Marshall

2009 Animating archaeology: local theories and conceptually open-ended methodologies. *Cambridge Archaeological Journal* 19(3): 344-356. <http://dx.doi.org/10.1017/S0959774309000535>

Angenot, V.

2015 Semiotics and Hermeneutics. *A Companion to Ancient Egyptian Art* (ed. por M. Hartwig), pp. 98-119. Wiley Blackwell, Chichester. <https://doi.org/10.1002/9781118325070.ch6>

Angenot, V.

2002 Discordance entre texte et image. Deux exemples de l'Ancien et du Nouvel Empire. *Göttinger Miszellen* 187: 11-21.

Assmann, J.

2008 *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Libros de la Araucaria, Buenos Aires.

Bergman, D.

2015 Historiography of Ancient Egyptian Art. *A Companion to Ancient Egyptian Art* (ed. por M. Hartwig), pp. 25-38. Wiley-Blackwell, Boston y Oxford. <http://dx.doi.org/10.1002/9781118325070>

Bryan, B.

1996 The disjunction of text and image in Egyptian art. *Studies in honor of William Kelly Simpson* (ed. por P. Der Manuelian), pp. 161-168. Dept. of Ancient Egyptian, Nubian and Near Eastern Art, Museum of Fine Arts, Boston.

<sup>8</sup>TA son las siglas de Tumba Amarniana.

<sup>9</sup>"Gorro festivo", según Davies (1906: 15).

<sup>10</sup>"El *ka* era un aspecto del ser humano que venía a la existencia cuando el individuo nacía. <Ir al *ka* de uno> significaba morir, puesto que el *ka* continuaba viviendo después de la muerte del cuerpo" (Wilkinson 2011: 61 [1995]).

Bolshakov, A. O.

2001 Offerings: offering tables. *The Oxford Encyclopaedia of Ancient Egypt* (ed. por D.B. Redford), pp. 572-576. Oxford University Press, Oxford.

Cruz Uribe, E.

1994 A Model for the Political Structure of the Ancient Egypt. *For His Ka: Essays Offered in Memory of Klaus Baer* (ed. por D. P. Silverman), pp. 49-53. The Oriental Institute of the University of Chicago, Chicago.

Davies, N. de G.

1903-1908 *The Rock Tombs of El Amarna*. Egypt Exploration Fund, Londres.

David, A.

2021 *Renewing Royal Imagery. Akhenaten and Family in the Amarna Tombs*. Brill, Leiden y Boston. <https://doi.org/10.1163/9789004440517>

Delgado, L.

1988 Los componentes estéticos de la práctica social. Notas para el estudio del arte prehispánico. *Boletín de Antropología Americana* 18: 33-48.

Descola, P.

2009 L'Envers du visible: ontologie et iconologie. *Cannibalismes Disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* (ed. por T. Dufrené y M. A. Taylor), pp. 25-36.

2011 Más allá de la naturaleza y de la cultura. *Cultura y Naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia* (ed. por L. Montenegro Martínez), pp. 75-96.

Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis, Bogotá.

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. <https://doi.org/10.5944/etfi.9.1996.4636>

2020 The Art of Making Images: Technological Affordance. Design Variability and Labour Organization in the Production of Engraved Artefacts and Body Paintings in Tierra del Fuego (Southern South America). *Journal of Archaeological Method and Theory* 27: 481-510. <https://doi.org/10.1007/s10816-020-09474-7>

Gell, A.

2016 [1998] *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Paradigma Indicial, Buenos Aires.

Gillam, R.

2009 [2005] *Performance and Drama in Ancient Egypt*. Duckworth, Londres.

Hartwig, M.

2015 Style. *A Companion to Ancient Egyptian Art* (ed. por M. Hartwig), pp. 39-59. Wiley-Blackwell, Boston & Oxford. <https://doi.org/10.1002/9781118325070>

Hartwig, M. y K. Leterme

2013 Visual and Archaeometric Analysis of the Paintings. *The Tomb Chapel of Menna. The Art, Culture and Science of Painting in an Egyptian Tomb* (ed. por M. Hartwig), pp. 133-147. The American University in Cairo Press, Cairo.

Hegel, G. W. F.

2010 [1907] *Lecciones de la filosofía de la Historia*. Editorial Gredos, Madrid.

Hornung, E., R. Krauss y D. A. Warburton

2006 *Ancient Egyptian Chronology* (ed. por E. Hornung, R. Krauss y D. A. Warburton).

Brill, Leiden y Boston. <https://doi.org/10.1163/9789047404002>

Kemp, B.

1992 *El antiguo Egipto. Anatomía de una civilización*. Editorial Crítica, Barcelona.

2012 *The City of Akhenaten and Nefertiti. Amarna and its People*. Thames & Hudson, Londres.

Laboury, D.

2011 Amarna Art. *UCLA Encyclopedia of Egyptology* 1(1). Disponible en línea: <https://escholarship.org/uc/item/0n21d4bm>

2017 Tradition and Creativity Toward a Study of Interconicity in Ancient Egyptian Art. (*Reproductive Traditions in Ancient Egypt* (ed. por T. Guillen), pp. 229-258. Presses Universitaires de Liège, Liège.

Manniche, L.

1994 *El arte egipcio*. Alianza, Madrid.

Marconetto, M. B.

2021 Not people, women: Arqueología, mujeres y comunidad. Reflexiones desde Lúxor (República Árabe de Egipto). *Anales de Arqueología y Etnología* 76(2): 253-277. <https://doi.org/10.48162/rev.46.009>

Maydana, S. F.

2022 ¿Arte? egipcio. Una introducción. *Revista del Instituto de Historia Antigua Oriental* (23): 137-156. <https://doi.org/10.34096/rihao.n23.12309>

Menéndez, G.

2019 *El artista en el antiguo Egipto. Vida y carrera de los pintores de Ramsés II*. Editorial Dilema, Madrid.

Neurath, J.

2020 *Someter a los dioses, dudar de las imágenes. Enfoques relacionales en el estudio del arte ritual amerindio*. SB Editorial, Buenos Aires.

Nyord, R.

2020 *Seeing Perfection. Ancient Egyptian*

*Images Beyond Representation*. Cambridge University Press, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/9781108881494>

O'Neill, B.

2015 *Setting the Scene: The deceased and regenerative cult within offering table imagery of the Egyptian Old to Middle Kingdoms (c.2686 - c.1650 BC)*. Archaeopress, Oxford.

Pérez, M.

2019 Violencia epistémica: reflexiones entre lo invisible y lo ignorable. *El lugar sin límites*. *Revista de Estudios y Políticas de Género* 1: 81-98.

Porter, B. y R. Moss

1971 [1927] *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings* 1. *Theban Necropolis. Part 1. Private Tombs*. University Press, Oxford.

Robins, G.

2016 Meals for the Dead: the image of the deceased seated before a table of offerings. *Dining and Death: Interdisciplinary Perspectives on the 'Funerary Banquet' in Ancient Art, Burial and Belief* (ed. por C. M. Draycott y M. Stamatopoulou), pp. 112-127. *Colloquia Antiqua*, Peeters Press, Lovaina.

Said, E.

2019 [1978] *Orientalismo*. Editorial de Bolsillo, Buenos Aires.

Tefnin, R.

1979 Image a histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne. *CdE* 54: 218-244.

Tiradritti, F.

2008 *Pharaonic Renaissance. Archaism and the sense of History in Ancient Egypt*. Museum of Fine Arts, Budapest.

Troncoso, A.

2019 Rock Art, Historical Ontologies and the

Genealogy of Landscape: A Case Study from the Southern Andes. *Andean Ontologies: New Perspectives from archaeology, bioarchaeology and linguistics* (ed. por M. C. Lozada y H. Tantaleán), pp. 301-331. University Press of Florida, Gainesville.

Viveiros de Castro, E.

2004 Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. *Tierra adentro, territorio indígena y percepción del entorno* (ed. por A. Surallés y P. García Hierro), pp. 37-79. Grupo internacional de trabajos sobre asuntos indígenas, Lima.

2012 Cosmological perspectivism in Amazonia and elsewhere. *Masterclass Series 1: HAU*. Network of Ethnographic Theory, Manchester.

Wilkinson, R.

2011 [1995] *Cómo leer el arte egipcio*. *Guía de jeroglíficos del Antiguo Egipto*. Crítica, Barcelona.

Winckelmann, J.

1878 *The History of Ancient Art I*. James R. Osgood and Company, Boston.

Worringer, W.

1947 [1927] *El arte egipcio*. *Problemas de su valoración*. *Revista de Occidente Argentina*, Buenos Aires.

Yomaha, S.

2020 Ver-se y ser visto. Una interpretación de las escenas de recompensa en la narrativa funeraria amarniana: la audiencia 'habilitante'. *Arqueología* 26(3): 143-165. <https://doi.org/10.34096/arqueologia.t26.n3.8450>

Zingarelli, A. y S. Yomaha

2019 Performance, ritual y materialidad. Una interpretación de la vía procesional en Amarna, la audiencia y sus representaciones en tumbas privadas. *Libro de Resúmenes XX Congreso Nacional de Arqueología Argentina: 50 años de arqueologías* (comp. por A. Laguens, M. Bonnin y B. Marconetto), pp. 989-991. Universidad

Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba.