

Un universo de formas, colores y pinturas. Caracterización del estilo alfarero yavi de la puna nororiental de Jujuy

Florencia Ávila

Recibido 13 de Agosto 2007. Aceptado 13 de Mayo 2008

RESUMEN

En el presente trabajo presentaremos una sistematización y análisis del estilo alfarero yavi de la Puna nororiental de Jujuy. Nuestro objetivo es brindar un marco de referencia de la variación morfológica, cromática y pictográfica que presenta este estilo. La línea de evidencia que emplearemos para llevar a cabo el análisis, será la documentación y registro de piezas cerámicas enteras correspondientes a esta entidad. Las mismas se encuentran distribuidas en diversos museos y colecciones de distintas instituciones y museos de Argentina. Como fin último, buscaremos establecer qué atributos se toman en cuenta para identificar a una pieza como yavi y cómo se ponen en juego en su conformación, para así evaluar la unidad perceptiva que caracteriza al estilo.

Palabras clave: Estilo yavi; Alfarería; Puna nororiental de Jujuy.

ABSTRACT

A UNIVERSE OF FORM, COLOR AND PAINTINGS. A CHARACTERIZATION OF THE YAVI POTTERY STYLE FROM THE EASTERN PUNA OF JUJUY, ARGENTINA. In this paper the Yavi ceramic style from the Northeastern Puna of Jujuy, Argentina, is systematized and analyzed. The goal is to offer a characterization of the morphological, chromatic, and pictographic variation that this style presents. The study is based on the analysis of over two hundred whole vessels that belong to this style. These are distributed across various museums and collections in different parts of Argentina. The study aims to establish which attributes should be included to classify a vessel as Yavi and how these are combined in order to define the perceptive unity that characterizes the style.

Keywords: Yavi style; Pottery; Northeastern Puna of Jujuy.

INTRODUCCIÓN

El estilo alfarero yavi¹ fue caracterizado en las décadas de 1960 y 1970 por Pedro Krapovickas (1965, 1973, 1975, 1977) a partir de materiales recuperados en excavaciones arqueológicas realizadas en la puna nororiental de Jujuy. Su tipificación estuvo dada por dos variables: por el color y el antiplástico de las vasijas y por la circunscripción de estos materiales a los valles de los afluentes puneños del río Pilcomayo (Río Grande de San Juan, arroyos Yavi y Yavi Chico). De acuerdo a la perspectiva teórica de la época, el propósito de

Krapovickas era delimitar categóricamente una "cultura yavi", empleando a la cerámica como base para esta determinación. Lamentablemente, luego de sus investigaciones, prácticamente no se realizaron estudios específicos sobre el estilo alfarero yavi, tanto desde un punto de vista estilístico como contextual.

Pero, ¿qué podemos decir actualmente de este estilo? Por una parte, se lo asocia a un extenso período cronológico, que va desde el 500 d.C. hasta el contacto hispano indígena. Su principal área de dispersión, y posiblemente de origen, abarca el norte de la Puna

Florencia Ávila. CONICET, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. 3 de Febrero 1378. (1428) Ciudad Autónoma de Buenos Aires. E-mail: florenciaavila@gmail.com

jujeña y la cuenca del río Grande de San Juan (región de Tupiza y Serranías Chichas en el sur de Bolivia), pero materiales atribuidos a esta entidad han sido encontrados a ambos lados de los Andes en contextos de diversa cronología (Ávila 2005). Esta amplia distribución temporal y espacial ha planteado numerosos interrogantes sobre su papel en la historia de la Puna nororiental, así como sobre los mecanismos que pueden haber sido responsables de su circulación a diferentes lugares en distintas épocas y sus implicancias para la comprensión de los procesos de interacción interregional.

En este marco, indefectiblemente debemos preguntarnos ¿a qué llamamos “estilo alfarero yavi”? ¿Qué atributos son suficientes en cada caso para definir a algo como de estilo yavi? Nuestro propósito en este trabajo es contribuir a responder estas preguntas, precisando las características que lo definen y la variabilidad interna que puede estar incluyendo esta categoría, tanto en su lugar de origen como en su área de circulación.

Pero antes de emprender esta tarea debemos realizar una diferenciación conceptual entre el “componente” alfarero utilizado por las poblaciones de la cuenca del río Grande de San Juan y el “estilo” alfarero yavi. Siguiendo la terminología utilizada por otros investigadores en el área Circumpuneña, utilizamos la categoría componente para referirnos al conjunto total de piezas cerámicas producidas y consumidas por determinadas poblaciones en un período particular (Nielsen 2007; Rendón 2004; Uribe 1997; entre otros). Por otro lado, aunque el concepto de estilo posee múltiples connotaciones e implicancias teóricas, baste aquí notar que empleamos este término para referirnos a un conjunto interrelacionado de atributos (morfológicos, cromáticos, pictóricos, tecnológicos) compartidos por una cantidad de artefactos. De esta forma, un estilo puede ser compartido por más de una población y convivir, a su vez, con otros materiales que no responden a los mismos cánones estilísticos dentro del repertorio alfarero (componente) utilizado por una población. Dado que el “estilo yavi” es el que –desde las investigaciones de Krapovickas (1965, 1973)- se considera característico de las poblaciones de la Puna nororiental y es el principal indicador utilizado al momento de plantear contactos entre ésta y otras regiones, se justifica centrar nuestra atención en los caracteres distintivos que lo identifican.

El objetivo que nos propusimos fue especificar las variables de forma y tratamiento de superficie que

entraban en juego al definir la unidad perceptiva del estilo yavi, basándonos para ello en el estudio de todas las piezas cerámicas enteras asignables a esta categoría que pudimos encontrar en los principales museos del país y en las colecciones privadas de la Provincia de Jujuy. Estos materiales provienen tanto de lo que habitualmente se considera el área “nuclear” yavi, como de la vecina región de la Quebrada de Humahuaca. Nuestro análisis apuntó a precisar las características plásticas² del estilo y su variabilidad manifiesta en la muestra, privilegiando las variables compositivas y perceptivas que lo distinguen y evaluando en el proceso la pertinencia de ciertas aproximaciones metodológicas a su análisis.

Así definidos, los objetivos de este trabajo son, por consiguiente, fundamentalmente descriptivos y taxonómicos. Concordamos con Alberti (2001: 190) en que “stylistic analyses are a means to an end, not the end itself”, dado que el estilo sólo adquiere sentido en la dinámica de las prácticas sociales. No obstante, consideramos que una sistematización formal como la aquí propuesta es un primer paso necesario y pertinente en el estado actual de la investigación sobre el estilo yavi. Primero, porque proporciona un marco de referencia sobre su estructura y variabilidad interna capaz de ser luego articulado con la diversidad de prácticas inferidas a través de investigaciones de contextos arqueológicos, como los que están siendo documentados por distintos proyectos en desarrollo (*i.e.*, Beierlein 2007; Nielsen *et al.* 2008; Rendón 2004). Segundo, porque la relativa escasez de datos contextuales de este tipo hasta ahora, impide aún emprender una discusión empíricamente fundamentada de las prácticas que subyacen a la variabilidad del estilo.

La decisión de acotar el análisis a vasijas enteras se fundamenta en la voluntad de poner a prueba la relación compositiva manifiesta entre los distintos atributos de cada pieza y en sus recurrencias para formar un *corpus* estilístico, tarea que en esta instancia no es posible realizar a través del estudio de material fragmentario. Por otra parte, este recorte permitió localizar las piezas yavi dispersas en diferentes colecciones, a fin de tener conocimiento sobre “qué hay”, “en dónde está” y “qué variabilidad tiene”.

ACOTAR EL ESTILO. ARTE Y CONTEXTO A TRAVÉS DE COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS

Por pertenecer gran parte de las piezas a colecciones museográficas de diversos orígenes (Tabla 1) (Ávila

REGIÓN	SITIO	MUSEO	PIEZAS	TOTAL
QUEBRADA DE HUMAHUACA	Pucará de Tilcara	ME (Museo Etnográfico. Buenos Aires)	22948; 24383 (37112); 35072; 35104; 35126; 35128; 4266; 4599; 4810; 8138	73
		IIT (Instituto Interdisciplinario de Tilcara)	2185 (41-757); 2223 (3412); 2286 (27230); 2304 (4701); 2321 (27234); 2332 (3756); 2353 (4841); 2367 (4367); 2548 (4132); 2585 (27229); 2595 (3219)	
	La Isla	ME	2535 (37100); 2606; 2652; 27232; 2750 (08/251); 2758 (08/259); 2772; 2813 (37104); 3020; 35-366 (37107); 36-198; 3675; 37-182; 37-237; 41-795; 41-800; 41-934	
		IIT	2987 (2945); 3106 (2578); 3133 (6129); 3430 (35-313); 3439 (2962)	
	Ciénaga Gde	IIT	2822 (65-477)	
	Calle Sorpresa	IIT	3479	
	Recinto XIX San José	IIT	3871	
	Huacalera	IIT	4301; 4309; 4310; 4320; 4322; 4335	
	Angosto Chico	IIT	2506 (39-371); 2834 (38-119); 2835 (38-330); 2845 (38-293)	
		ME	38-329	
	Volcán	IIT	2702 (40-221); 2727 (40-196); 2767	
	Peñas Blancas	ME	26330; 26344; 26397; 26342	
	Yacoraité	ME	26219; 26285; 26287	
Puna Oriental	Yavi Chico	Museo Arqueológico y Colonial de Yavi Chico	1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 9; 10; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 37; 38; 39; 40; 41; 43; 44; 45; 42; 47; 48; 49; 50; 51; 52; 54; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 124; 125; 126; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 133; 134; 135; 136; 137; 138	111
		Museo Etnográfico "Mosoj Ñam" (La Quiaca)	4; 6; 19; 26; 27; 38; 45; 59; 60; 106; 108; 111; 112; 44; 43; 113; 14; 114; 31; 52; 35; 16; 29; 37; 2; 54; 47; 20; 12; 115	
	Calahoyo	Museo Arqueológico Provincial (San Salvador de Jujuy)	117; 107; 106; 105; 104; 108; 109; 110; 111; 112; 114; 101; 115; 116; 103	
Puna Occidental	Doncellas y Queta	IIT	1657 (42-2080); 1672 (43-1126); 1673 (42-107); 1800 (43-1125); 1856 (43-1130); 1859 (43-1147); 1984 (44-1415); 1991 (18044); 2006 (44-1534); 1819 (44-991)	10

Tabla 1. La muestra.

2006), la información contextual que se obtuvo sobre cada una de ellas fue a menudo escasa o confusa, lo que generó la siguiente pregunta ¿cómo identificar las piezas *a priori* como "yavi"? Hemos decidido tomar en cuenta las variables más significativas señaladas en la bibliografía, y por lo general popularmente usadas por otros investigadores, plausibles de ser reconocidas en piezas enteras (Krapovickas 1973, 1975; Krapovickas y Aleksandrowicz 1990). Las mismas fueron: a. Tratamiento de superficie, tonalidad del color del engobe utilizado (morado, rojo, ante), diseño pictórico plasmado (motivos, configuraciones), color desleído

del diseño, pulido de las piezas. b. Morfología, formas características (botellas con asas asimétricas, cántaros de cuello abierto –baldes-, cantaritos con cuerpo bajo y cuello cilíndrico inflexo). c. Pasta, variables macroscópicas, como el color anaranjado de la pasta o la presencia a simple vista de inclusiones blancas. Por trabajar con piezas enteras esta última variable fue dejada de lado³, focalizándonos en el tratamiento de superficie y en la morfología. Los mismos no fueron tomados de forma asilada, si no que el reconocimiento de las piezas estuvo dado por la interrelación de ellos, de modo de evitar toda ambigüedad al atribuir ejemplares al estilo.

METODOLOGÍA PARA LA SISTEMATIZACIÓN Y EL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Sólo en su aspecto metodológico y sin ahondar en la vasta discusión en torno al tema (Conkey y Hastdorf 1990; Coote y Shelton 1992; Gell 1998; Wiessner 1990), definiremos a un modo estilístico como una "forma de hacer" ciertos objetos en patrones reiterados generando una unidad perceptiva que es reconocida e identificada por un grupo de personas en un tiempo y en un espacio determinados. Es decir, es una configuración particular de atributos formales que se relaciona directamente con una forma de construcción del saber intersubjetivo, provocando percepciones compartidas.⁴ Es desde aquí que tomaremos como unidad de análisis a la pieza cerámica en sí misma, dado que cada una es un

universo compositivo, una composición estilística que sólo cobra sentido como tal en su totalidad. Los motivos icónicos de una pieza alfarera, por ejemplo, no tienen sentido alguno vistos de forma aislada. Cada uno de ellos toma relevancia y significación a partir de la disposición que arma en cada soporte, en los juegos de forma que establece. A su vez los soportes no inscriben un mensaje uniforme, mas bien éste es construido a partir del diálogo que se ejecuta entre los campos restantes, pudiendo establecer un valor significativo recién al leer el objeto en su totalidad.

Tradicionalmente, las investigaciones que trataban sobre análisis estilísticos de piezas cerámicas abordaban desde una división jerárquica y en escala evolutiva, de lo más simple a lo más complejo, las distintas composiciones del diseño. Partiendo, por ejemplo, de la mínima unidad de abstracción (elementos), hasta llegar a patrones generales de configuración (Plog 1980; Rice 1987; Sheppard 1954; entre otros). Pero cuando tomamos una pieza en nuestras manos, no la dividimos en soportes, configuraciones, motivos y elementos, sino que establecemos una conexión perceptiva con el objeto, una conexión que nos deja una huella visual en nuestra memoria. "La percepción visual es indisoluble de una actividad integradora" (Groupe μ 1993: 56). Tanto el que confecciona la pieza como el que la adquiere tiene una visión de la totalidad de la misma.

Para esto hemos recurrido a algunos principios de la Teoría de la Gestalt (o Psicología de la Forma) que nos ayudarán a sistematizar el trabajo. Este cuerpo teórico ha tenido como principal objetivo abordar el problema de la procedencia del significado en las artes visuales, preguntándose cómo y qué comunican las mismas. Con este fin la Gestalt desarrolló un cuerpo de principios a partir de experimentaciones sobre percepción sensorial (principalmente visual) (Arnheim 1983; Hernández Llosas 1983-1985), en donde cualquier acontecimiento visual se define como una forma con contenido, en el que éste está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción, y sus relaciones compositivas con el significado (Ross 1963). De acuerdo con esto, se enumeraron ciertos principios de la forma, también llamados "fenómenos perceptivos"⁵, operaciones que serán la base desde donde partirá nuestro análisis, no desde relaciones autoexcluyentes, sino desde su conjunción perceptual.

De hecho, en distintos estilos prehispánicos, en los que podríamos también incluir al estilo yavi, hay más de un fenómeno perceptivo que se está poniendo en juego en su composición.⁶ Estas operaciones se combinan, actúan juntas y muchas veces, en su diálogo, niegan una a la otra. Hay ejemplos de simetrías que al estar combinadas en juegos de reversibilidad pierden el eje estructurante (Cook 1994; Šégota 1995). O bien, hay ejemplos en los que en mensajes aparentes de uniformidad simétrica, se filtran pequeños "errores" (creando una distorsión del ritmo simétrico, por ejemplo) (Hanson 1983 en Gell 1998: 160). Estas digresiones, aparecen de forma constante desequilibrando la armonía compositiva, disfrazando una irregularidad con una regularidad aparente y viceversa. Distinciones semejantes podrían estar indicando una huella de individualidad, pero si tomamos como eje de análisis al estilo en su conjunto, podemos apreciar que esta "picardía" visual es parte de la "constante" del estilo.

Particularidades semejantes podrían escaparse del análisis si no se tuviese en cuenta al conjunto en su totalidad. No siempre la estructuración del diseño está dada por composiciones de motivos primarios o secundarios, o por operaciones de simetría, en muchos casos tanto los motivos como las configuraciones son sólo una excusa para conformar el verdadero tema o la unidad perceptiva. En este sentido, la división en atributos debe tener un propósito puramente operativo, a fin de organizar de mejor modo el estudio. Pero a la hora de interpretarlo, se debe volver a la idea original de percibir al conjunto de manera total.

De manera esquemática, los pasos de análisis serán los siguientes:

- Análisis morfológico: Se realizará una distinción general del conjunto cerámico en categorías morfo-funcionales. A partir de la complejidad del perfil de cada pieza, se desarrollará una clasificación en tipos morfológicos y por particularidades específicas de cada pieza (tipo de borde, características de las asas, apéndices, modelados, etc.), se distinguirán las distintas variedades que puede presentar cada tipo.
- Análisis del diseño: Se hará una selección de motivos simples y motivos complejos de diseño existentes en las piezas cerámicas. Estos serán agrupados, para simplificar su análisis, en conjuntos en el que el criterio básico de asociación es el motivo simple pregnante. Se realizará un análisis iconográfico, en donde los motivos ocuparán un espacio particular en el diseño, posicionándose en un campo determinado en la pieza (soporte), dialogando entre ellos en juegos que llevarán a una articulación de motivos y espacios, llegando, por último, a una

estructuración del diseño o configuración (Jernigan 1986). Se continuará con un análisis iconográfico pero esta vez en la simbología total de la pieza a partir de sus propios juegos de percepción entre los distintos soportes, incorporando en esta dinámica el color del fondo como un atributo más.

- Análisis del conjunto: Se tomará a la pieza como un universo en donde se establecen relaciones de interdependencia entre los fenómenos perceptivos del diseño que se desarrollan entre los soportes, el color, cruzándolo con la forma. Por último, se interpretará en el total de la muestra las estructuraciones, el dinamismo y la variación del conjunto cerámico para acercarnos así a una primera definición de los principios generativos que constituyen el estilo yavi.

sobre la base del perfil de las piezas (complejidad, simetría) y/o sus formas geométricas básicas. Así, por ejemplo, en las escudillas (N= 40) reconocimos tres tipos diferenciados por la forma básica y la simetría relativa del perfil: escudillas hemisféricas, troncocónicas y asimétricas (Figura 1. Escudillas I). Algunos de los tipos, a su vez, se subdividieron en variedades sobre la base de detalles formales tales como: tipo de cuello, posición de las asas, apéndices particulares, modelados, forma del borde, etc. Los bordes, por ejemplo, se consideraron atributos demarcadores en este nivel taxonómico porque, aunque a menudo no parecen modificar o influir en la funcionalidad de la pieza, marcan puntos destacados de su estructura

Sistematización morfológica

En lo que respecta a la variabilidad morfológica del conjunto, hemos partido de los lineamientos de la tipología cerámica realizada para la Quebrada de Humahuaca por Nielsen *et al.* (2005), expandiéndola y modificándola para incluir variantes propias del estilo alfarero yavi. Para la descripción de las formas se dividió el conjunto en categorías crecientemente exclusivas. Las categorías más inclusivas tomaron atributos de forma que condicionan la potencial función de cada objeto (Kusch 1993). Se definieron así tres grandes grupos (vasijas de servicio/ consumo abiertas, contenedores pequeños y contenedores grandes) subdividiendo los dos primeros para obtener un total de seis clases morfo-funcionales: a) escudillas, b) recipientes abiertos con asa lateral, c) cántaros, d) botellas, e) vasijas con pico vertedero, y f) contenedores grandes⁷ (Figura 1).

Estas categorías fueron divididas en tipos formales

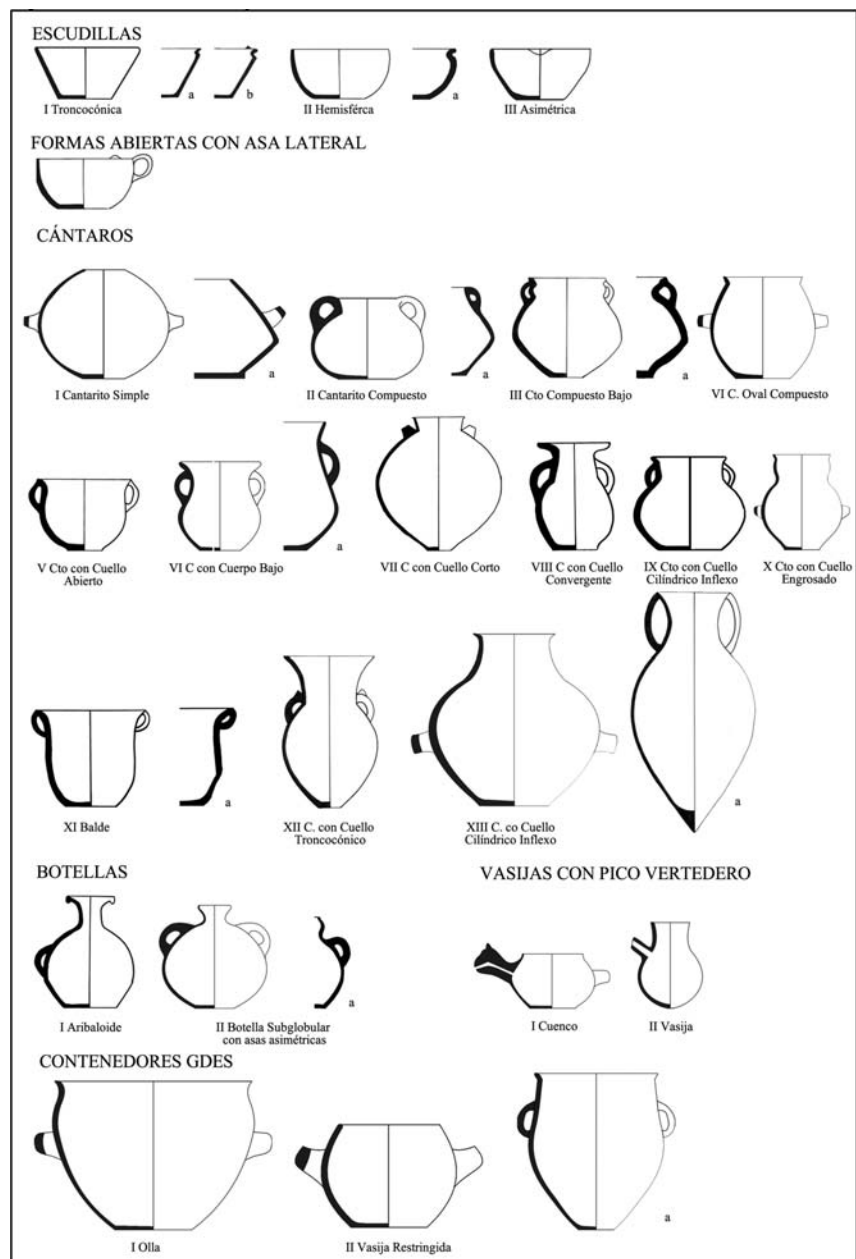


Figura 1. Variabilidad morfológica.

formal, coincidiendo con puntos angulares, colores distintivos o delimitando campos de diseño (Figura 1. Escudillas la).

Sistematización del diseño

Soportes y campos de diseño

Se definió, en primer lugar, la pieza cerámica como soporte, refiriéndonos al tipo de vasija (escudilla o cántaro); en segundo lugar a los campos, o superficies formales, en los que se segmenta la pieza para plasmar su diseño (cuello, cuerpo, base, etc.); y en tercer lugar a los espacios de diseño, es decir, a los modos en que los campos se delimitan en paneles determinados de representación, modalidades que luego son seguidas en la generación de configuraciones (Figura 2).

Los soportes y los campos de una pieza están estrechamente vinculados a la noción de espacio y a su definición bidimensional o tridimensional. En un área bidimensional, los elementos quedan tal como el sujeto los dispone; no están sujetos a variables de ubicación, entorno, etc.; ofreciendo un circuito de lectura cerrado. Pero en un área tridimensional el entorno es imprevisto, cambiante, ofreciendo múltiples puntos de lectura a un observador ambulante (Wong 1989). En el caso aquí tratado estas dos dimensiones se encuentran interrelacionadas. Por un lado, por la tridimensionalidad de las vasijas que proponen distintos puntos de lectura y de percepción y, por otro, por la bidimensionalidad de los planos en los que se ejecuta el diseño plástico.

En los soportes la forma general de la pieza ofrece y, al mismo tiempo, delimita espacios para la ejecución de los diseños, no sólo para su composición, sino también para su percepción exhibiendo u ocultando una superficie en detrimento de otra (Nielsen *et al.* 2005). Esto no quiere decir que el diseño se subordine de manera total a la forma, ni que la forma haga lo suyo con el diseño, en el estilo

yavi tanto la forma como el diseño están en continuo diálogo y, muchas veces, uno condicionando o negando al otro y viceversa.

El diseño, a su vez, se encuadra en campos dentro de la pieza.⁸ En los cántaros yavi la superficie exterior, por lo general, presenta una división bipartita horizontal en dos campos (cuello-cuerpo). Muchas veces esto coincide con el punto angular que delimita el cuello con el cuerpo. La delimitación está dada por una línea, una configuración lineal delimitante, un cambio de color o una conjunción de varios aspectos. Pero otras veces, el punto de división entre ambos campos se da por el punto de culminación de las asas, trascendiendo y transgrediendo el punto angular (Figura 3. Caso I). Se mantiene la división pero se altera el sector de cambio.

Por esta razón no se puede pensar a los campos como únicos criterios estructuradores del diseño, dado que pueden ser segmentados por la propia disposición del mismo o por el diseño cromático, pudiendo incluso desafiar la estructura propuesta por la forma general de la pieza (por ejemplo, se estructura el espacio como un rectángulo en el interior de una escudilla –configuración axial tripartita-). A su vez, una misma forma de pieza puede presentar distintos tipos de lecturas (lectura frontal o continua). Con esto advertimos que el espacio en el que se plasma un diseño conlleva una elección que va más allá del propio condicionamiento espacial formal. Por esta razón hemos dividido a las piezas en espacios de diseño, que si bien siguen la misma idea que los

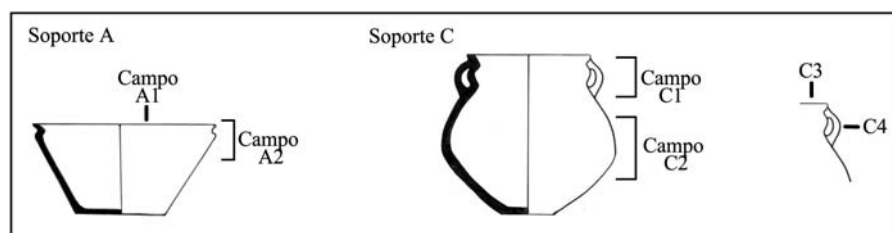


Figura 2. Variabilidad del diseño. Soportes y campos.

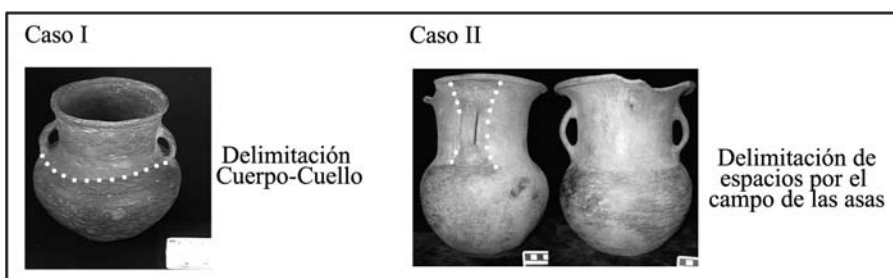


Figura 3. Variabilidad del diseño. Delimitación de espacios.

campos, pueden subdividirse o unificarse negando la morfología de la pieza operando a nivel bidimensional.

Una última consideración que tomaremos en cuenta son formas alternativas de “leer” las vasijas (Figura 4). Las escudillas pueden, potencialmente, ser utilizadas como vasijas de consumo individual o para servir, entre otras funcionalidades. Tal vez por esta razón las mismas, cuando poseen un patrón de diseño pictórico lo plasman en toda la superficie interna, pudiendo ser apreciado sólo una vez vaciado su contenido. Su superficie externa posee diseños en el borde, remarcando el mismo con una línea divisoria, con otro engobe o por una inflexión pronunciada del mismo.⁹ Los cántaros, por otro lado, tienen dos formas de lecturas alternativas, pudiendo encontrarse las dos en una misma pieza. La primera es de forma continua, no importa si lo que observamos sea el frente, el contra frente o la porción lateral, el diseño sigue de manera continua en toda su superficie. La segunda es frontal; en algunos cántaros, como los cantaritos con cuello cilíndrico inflexo, el cuello es de color ante, pero la superficie interna, las asas y el cuerpo son de color rojo o morado. Este énfasis lleva a la delimitación no sólo de la unión entre el cuerpo y el cuello, sino de dos paneles diferenciados (dado por las asas) que generan una lectura frontal (Figura 3. Caso II).

Diseño cromático

Las piezas yavi son reconocibles por su color, dado que poseen cuatro colores diferentes que se combinan de forma pausada. Ellos son: morado, ante, rojo y negro desleído; con menor frecuencia, se han registrado crema y morado. El negro desleído es el único color que se emplea en el diseño pictórico, los demás se combinan como el “fondo” de la pieza, fondo que puede estar compuesto por un color o por más de uno (Tabla 2).

Cuando se da más de un color (como el morado sobre

ante), se produce una división de la pieza en espacios de diseño diferenciados, tengan diseños pictóricos o no. La experiencia perceptiva del color influye en el reconocimiento y delimitación de estas áreas distintas generando una situación de contraste (Pescio 2004). Esto influye directamente en la percepción de las formas, ordenando, jerarquizando, resaltando u ocultando diferencias o similitudes, compensando, neutralizando, proponiendo un orden de lectura y un recorrido visual (Moles y Janiszewski 1992).

Diseño pictórico. Repertorio de motivos y configuraciones

El concepto de motivo, utilizado aquí como una herramienta operativa, remite a unidades que se repiten, que rotan, que varían, y que forman, por su continuidad en un espacio dado, una configuración particular (González Carvajal 1998). Los motivos serán definidos por su morfología -forma, tamaño y proporciones en sentido amplio-, por criterios de analogía -a qué se parece o a qué grupo pertenecen-, por criterios de asociatividad -a qué está asociado- y por criterios de recurrencia -frecuencia de aparición-. A partir de la asociación de estos atributos se conforma

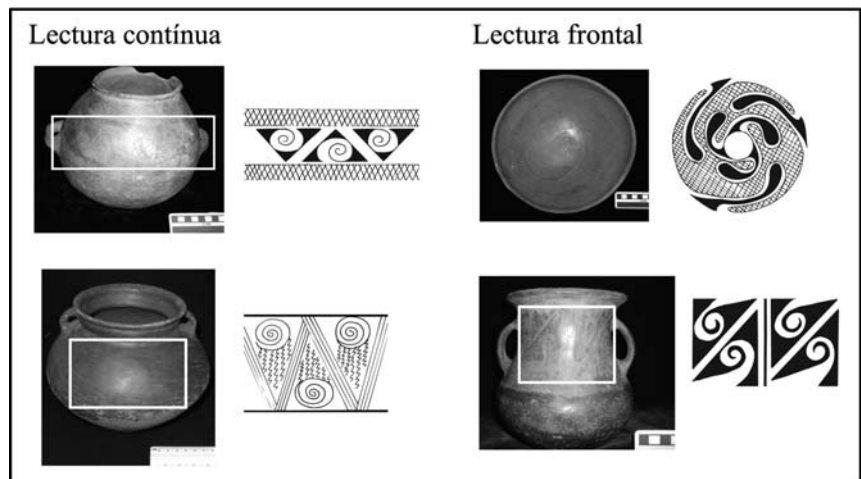


Figura 4. Variabilidad del diseño. Tipos de lectura.

Monocromía en el fondo	Policromía en el fondo
• Rojo (R)	• Rojo sobre ante (R/A)
• Ante (A)	• Morado sobre ante (V/A)
• Morado (V)	• Morado sobre crema (V/CR)
• Negro desleído sobre ante (ND/A)	• Crema sobre rojo (CR/R)
• Negro desleído sobre rojo (ND/R)	• Negro desleído sobre crema y ante (ND/CR y A)
• Negro desleído sobre morado (ND/V)	• Negro desleído sobre rojo y ante (ND/R y A)
• Negro desleído sobre crema (ND/CR)	• Negro desleído sobre morado y ante (ND/V y A)

Tabla 2. Diseño cromático.

una imagen visual que luego puede ser identificada, comparada y asociada con otras, tanto en la misma pieza como en paralelo con otras (Chacama 2001).

Para su estudio, se los ha segmentado en dos grupos (Rice 1987):

Motivo Simple. Como el componente más pequeño del diseño que se manipula o ejecuta en diferentes contextos como una unidad (Nielsen *et al.* 2005). Expresiones aisladas o en registros rítmicos, que mantienen constante su composición a lo largo del espacio compositivo de la pieza, apareciendo solos o bien integrando motivos más complejos.

Motivo Complejo. Como combinación regular de motivos simples que se utilizan para formar componentes más grandes del diseño. Los motivos simples sufren transformaciones, como procesos de esquematización, atomización y recomposición (Kusch y Hernández Llosas 1978). La esquematización simplifica la composición del motivo por eliminación de algunos rasgos, persistiendo el concepto original del mismo. La atomización desintegra componentes esenciales de algunos motivos, perdiendo así su composición y la unidad morfológica que los definía. Por último, la recomposición (con mayor recurrencia en la alfarería yavi) se descompone en: recomposición por fusión, elementos segmentados que provienen de procesos de atomización de otras composiciones, que se incorporan a un motivo nuevo constituyendo una nueva imagen; recomposición por combinación, combinación de dos o más motivos, sin perder su composición original.

Una vez distinguidos estos conceptos se segmentaron grupos diferentes, que fueron seleccionados por el motivo simple pregnante que generaba un tipo de percepción compartida en todo el grupo. Las variables de similitud pueden ser una textura, una línea, una morfología, un movimiento, etc. (Figura 5).

Los motivos configuran espacios de diseño

(Configuración I), los cuales se interrelacionan en una configuración mayor (Configuración II). Entendemos como configuración a la estructura constituida por uno o más motivos que se presentan articulados en un mismo diseño, siendo la repetición de estas estructuras la que constituye el repertorio de configuraciones (Jerningan 1986). Se trata de una organización que aporta la identificación principal en nuestra percepción (Pescio 2004).

Cada configuración será definida de acuerdo a la forma en que se segmenta el espacio de diseño y a los modos de articulación de los elementos entre sí y con el espacio que los contiene, siendo estos los factores estructurantes de la configuración de cada sector y de la pieza en su totalidad (Figura 6). Los modos de articulación perceptivos están dados por principios generales tales como (Arnheim 1986; Crespi y Ferrario 1995; Hernández Llosas 1983-1985; Kanizsa 1980):

Actitud o Posición. Ubicación de los elementos dentro de la estructura con respecto a los ejes principales del campo, de lo que resulta que unidades morfológicamente idénticas, colocadas en distintas posiciones, se perciban como configuraciones distintas (principios de proximidad y semejanza¹⁰).

Movimiento. Tensión existente entre los elementos y el campo que los contiene a través del cual las figuras son atraídas, repulsadas o aquietadas provocando insinuaciones de desplazamiento.¹¹ Según cada caso,



Figura 5. Repertorio de motivos.

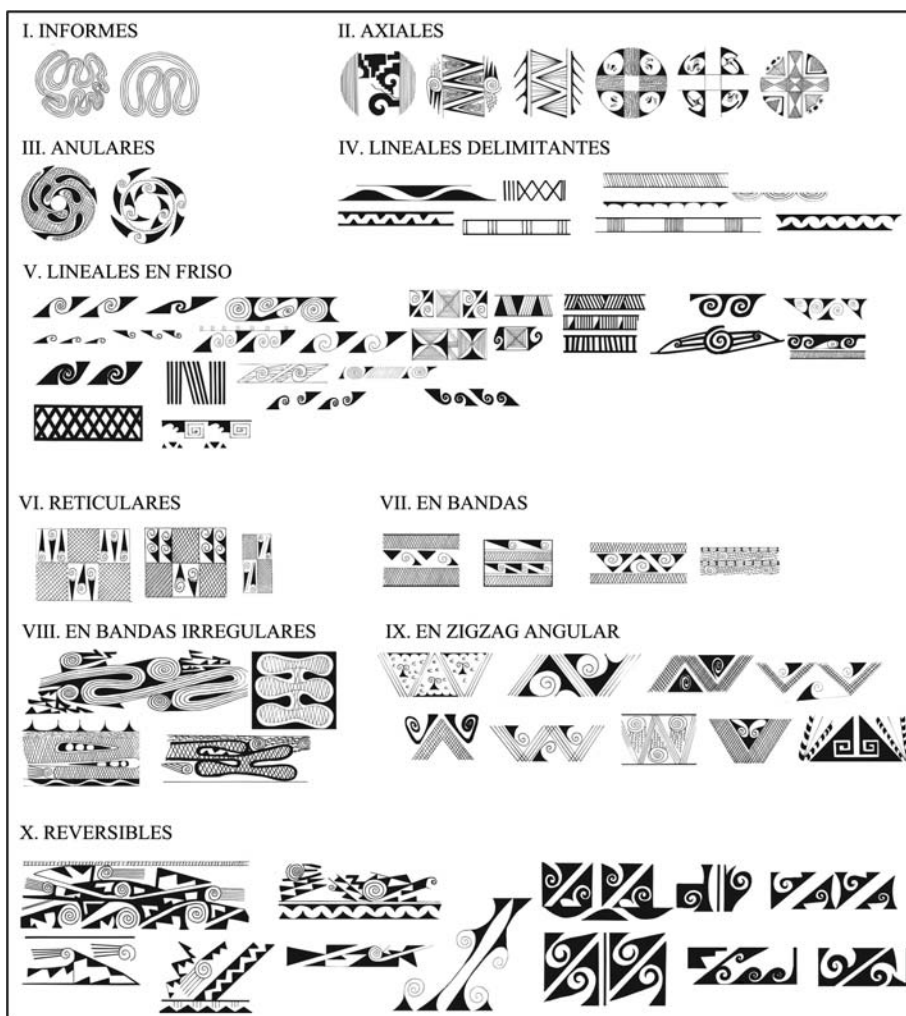


Figura 6. Repertorio de configuraciones.

la dirección está sugerida por la posición de los elementos y la tensión producida hacia un destino.

Ritmo. Periodicidad virtual generada por la representación de acentos, pausas o intervalos; que se repiten, crecen, alternan o desaparecen, manifestándose relacionados entre sí. El intervalo que define al ritmo es, entonces, la distancia que existe entre distintas unidades o elementos que se perciben como fondo de los mismos.

Simetría. Concordancia entre las partes que integran un todo, expresada por la repetición regular de unidades morfológicas iguales sobre la base de ejes de simetría u operaciones de simetría¹² (traslación, reflexión, extensión, etc.). También denominado ley de transportabilidad a partir de un principio que permite trasladar un elemento o una configuración de una situación a otra (Arnheim 1986).

Relación entre figura y fondo. Esta relación parte de las diferencias que fondo y figura asumen. Se parte de

la existencia de una tendencia a subdividir la totalidad de un campo de percepción en zonas más articuladas (figuras) y otras fluidas y desorganizadas (fondo). También pueden darse situaciones en las que domina la inestabilidad, produciendo la reversibilidad de la relación figura-fondo.¹³ Todas las formas pueden ser fondo y figura a la vez alternativamente. Este tipo de fenómeno lo denominamos forma y contraforma o reversibilidad.

Análisis estilístico

Hasta el momento hemos sistematizado al conjunto alfarero yavi a partir de la mera enumeración y descripción de cada uno de sus atributos? Realmente no. Planteamos entonces retomar la información desde un análisis estilístico, en donde el objetivo sea identificar las relaciones de interdependencia que se establecen entre los aspectos morfológicos y de diseño que contribuyen a la formación del tema compositivo del conjunto alfarero. De esta forma podremos aproximarnos a las variables por las cuales el estilo yavi se conforma como una unidad de composición.

Entonces bien, ¿qué es lo que distingue al estilo yavi? ¿La morfología, el color, el repertorio de motivos? Al desmenuzar las piezas en tantos atributos, se tiende por lo general a realizar listados descriptivos que parecen por sí solos “definir al estilo”. Pero, ¿cuántos atributos se comparten con otros estilos? ¿Cómo establecer el límite entre un estilo y otro? Muchos de los motivos analizados como parte de la alfarería yavi también se encuentran en otros estilos alfareros, como

el quebradeño Tilcara Negro sobre Rojo (Nielsen 2007). Dentro de estos casos podemos citar los triángulos espiralados, los motivos plenos en líneas curvas tipo “peines”, etc. Lo mismo ocurre con ciertas morfologías, como las escudillas hemisféricas o los cántaros con cuello cilíndrico inflexo. Entonces ¿cuáles son las variables que perceptivamente hacen reconocibles a este estilo? Los motivos, las escudillas, los colores, ¿qué es lo que los une? La relación está dada por los diálogos particulares que se construyen entre cada uno de los segmentos de una pieza y entre todas las piezas entre sí. La sistematización de atributos sólo es una herramienta que permite acercarnos a la idea compositiva, ya que ésta es la que crea esa percepción particular que hace que ciertas piezas alfareras sean reconocibles como yavi. La construcción dada por interrelaciones permite pensar al *corpus* estilístico yavi de manera flexible, que lejos de representar un canon estático, incluye variaciones y transformaciones dentro del mismo sin llegar a desprenderse de su composición perceptiva mayor, tal como lo sostiene Gell (1998) para el “Marquesan style”. En efecto, y siguiendo las palabras del autor “style is relations between relations of form” (Gell 1998: 215). Esta idea, o “unidad armónica” (desde un sentido gestáltico), es la que conforma un estilo particular que es reconocido y diferenciado, en el que a partir de una disposición espacial y compositiva se crea una conexión perceptiva que relaciona a los sujetos con el estilo. “Stylistic perception is the perceptual mode with which we deal with multiple or distributed objects of this kind. As such, stylistic theory is just an extension of the theory of perception itself” (Gell 1998: 167).

En este sentido la singularidad del estilo yavi está en la interrelación que se produce entre el repertorio morfológico que dispone y la particular forma de segmentar su espacio compositivo. Esto último dado tanto por su diseño cromático, como por su diseño pictórico. Es decir:

Morfología + Configuración espacial cromática + Configuración espacial pictórica

Primer pilar. La morfología

Aunque la muestra de formas puede estar sesgada por ser piezas enteras que provienen de colecciones museográficas, las categorías con mayor grado de representación han sido las ya definidas como tipos diagnósticos de la alfarería yavi (escudillas con bordes

inflexos, cántaros con cuerpo bajo y cuello cilíndrico inflexo, baldes, botellas subglobulares con asas asimétricas, etc.)¹⁴ (Krapovickas 1973, 1975), por lo que consideramos la muestra una primera aproximación válida a la diversidad del estilo. Las alturas medias de las piezas son: de los cántaros 184 mm, de las botellas 189 mm y de las escudillas de 64 mm. Estos tamaños relativamente pequeños pueden deberse a los contextos de procedencia (funerarios o alóctonos) o a particularidades de composición del estilo. Estas dimensiones generales son una variable de relevancia dado que es un condicionante sobre la percepción del diseño pictórico y cromático plasmado en las mismas.

Segundo pilar. El diseño cromático

Teniendo entonces una concepción de la morfología general, nos preguntamos, ¿cuál es la relación que se establece con la configuración espacial cromática? Hay una pauta regulada entre las gamas y las combinaciones de color, que diferencian al conjunto alfarero en dos grupos: piezas monocromas y policromas (Tabla 2). Estas denominaciones están relacionadas con la percepción y el juego de contraste que crean las gamas de colores en la superficie de la pieza, tenga o no diseño pictórico. Dentro del grupo monocromo hemos incluido a los ejemplares que tienen solo un “color de fondo”, ya sea rojo, crema, morado, etc. En estas piezas el fondo se configura de forma homogénea, sin distinción de campos, sólo por el diseño pictórico. En cambio, en las piezas policromas, se establecen juegos de contraste a partir de la alternancia de dos colores, llevando a la delimitación de campos de diseño diferenciales en las piezas, como por ejemplo, entre el cuerpo, el cuello, el borde interno y las asas.¹⁵

La tendencia que se observa es que el 25% (48 piezas) son policromas y el 64% (125 piezas) son monocromas (el restante son piezas con un alto grado de erosión en su superficie) (Figura 7), teniendo, la gran mayoría de los ejemplares, un solo “color de fondo”. De acuerdo con esto tenemos que ver cuál es la inclinación cromática, para lo que debemos discernir entre las piezas con y sin diseño pictórico. Con diseño pictórico (96 piezas en total), la combinación de colores que predomina son el Negro desleído sobre rojo (51%), el Negro desleído sobre morado y ante (17%) y el Negro desleído sobre ante (17%). Sin diseño pictórico, el color se centra en el Rojo (34%) y el Ante (24%). Como podemos observar, la mayoría de las

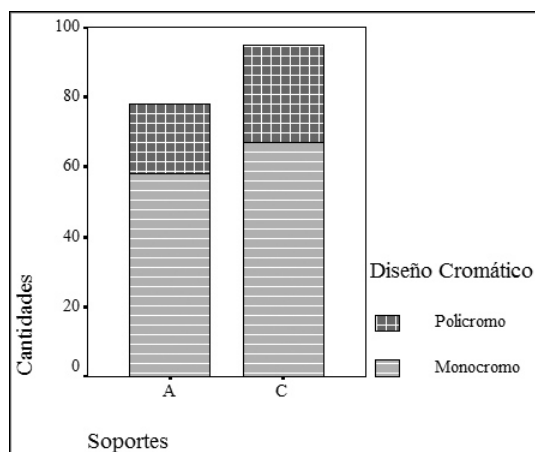


Figura 7. Morfología y diseño cromático.

piezas tienen tratamiento de color y éste presenta una configuración homogénea en color rojo o ante, y en menor medida, una configuración policroma en morado sobre ante.

Al relacionarlo con la morfología, es interesante comparar si son las mismas tendencias para cada grupo morfológico (Tabla 3). Con respecto a las escudillas, las configuraciones cromáticas monocromas (70%) predominan, tengan o no tengan diseño pictórico. Aunque un dato interesante es que en las piezas policromas, su configuración espacial produce un contraste entre el campo interno y externo (por ejemplo de color morado) en relación con los campos interno y externo del borde (por ejemplo de color ante). El color mayormente utilizado es el Negro desleído sobre rojo (49%) y el Rojo (54%) y, en segundo lugar, el Negro desleído sobre morado y ante (20%) y el Ante (21%).

En los cántaros y en las botellas, también observamos una preponderancia de las configuraciones cromáticas monocromas (68%). Igualmente, en el caso de los policromos, el contraste de color se establece de forma tal que los campos del cuello contrastan con los campos del cuerpo y de la superficie interna (en el que también agregaríamos el campo de las asas en algunas piezas) (Figura 3). En cuanto a la combinación de color, el Negro desleído sobre rojo (51%) y el Rojo (35%) tienen un mayor

porcentaje, seguidos por el Negro desleído sobre Morado y Ante (18%) y el Ante (30%).

Es así como observamos que las tendencias para el conjunto general de piezas se repiten para todos los grupos morfológicos, es decir, piezas sin diseño pictórico con combinaciones en Rojo y Ante y piezas con diseño pictórico con combinaciones en Negro desleído sobre rojo, Negro desleído sobre ante y, siempre en menor medida, Negro desleído sobre morado y ante. Esto marca una inclinación en mayor proporción de las configuraciones monocromas que de las policromas.

Tercer pilar. El diseño pictórico

Ahora bien, como ya mencionamos un porcentaje importante de piezas poseen diseño pictórico en el tratamiento de su superficie. ¿Cómo se relaciona el diseño pictórico con los otros dos pilares?

Como podemos observar (Figuras 8 y 9), hemos unido a los grupos morfológicos por su forma de contorno, es decir, en los que tienen un soporte de tipo A (escudillas y formas abiertas con asa lateral) y los de soporte de tipo C (cántaros, botellas, contenedores grandes, etc.). Para el primero de ellos, de los 83 ejemplares relevados, el 48% posee un diseño pictórico. Dentro de los mismos, el 44% posee una configuración en friso y un 15% una configuración axial, teniendo el resto de las configuraciones un porcentaje menor al 6%. Las configuraciones en friso se encuentran plasmadas en el borde interno o externo de estas piezas, mientras que las configuraciones axiales, anulares e informes en la superficie interna, lo cual brinda dos lecturas alternativas en las mismas, por un

	Escudillas		Cántaros		Botellas		Total	
	Sin diseño pictórico	Con diseño pictórico	Sin diseño pictórico	Con diseño pictórico	Sin diseño pictórico	Con diseño pictórico	Sin diseño pictórico	Con diseño pictórico
R	18	17	7	20	6	10	31	47
A	7	4	6	3	6		19	7
V	2		1	1			3	1
Cr				1				1
Subtotal	27	21	14	25	12	10	54	56
R/A	4	3	3	4		1	7	8
V/A	1	7	3	7	2	3	6	17
V/Cr	2		1				3	1
Cr/R	1						1	
Cr/A		2		1				3
Subtotal	8	12	7	12	2	4	17	29
Total	35	33	21	37	14	14	71	85

Tabla 3. Relación entre el diseño y la morfología.

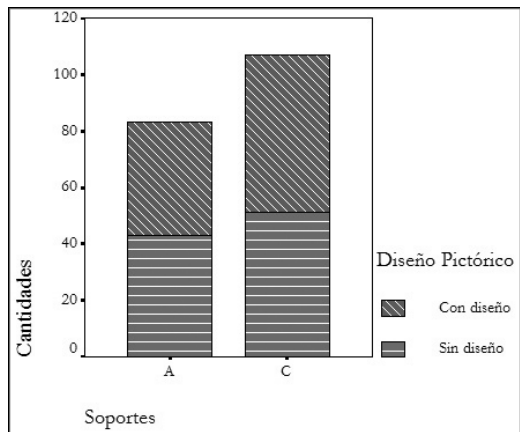


Figura 8. Morfología y diseño pictórico.

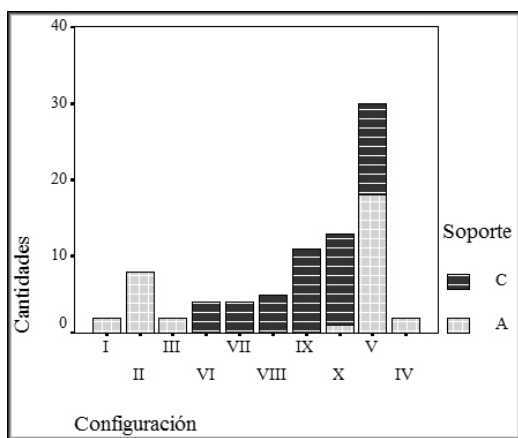


Figura 9. Morfología y configuraciones.

lado continua en el caso de las configuraciones en friso, y frontal en el resto (Figura 10).

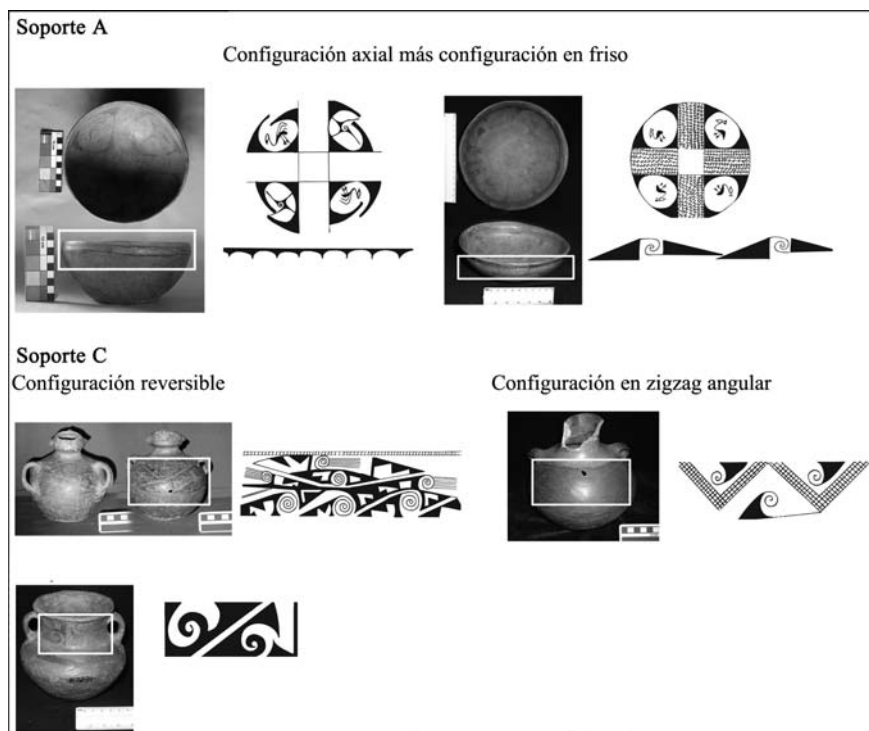


Figura 10. Diseño pictórico.

Para el segundo grupo, de las 107 piezas registradas, el 52% posee diseño pictórico. De las mismas, el 22% posee una configuración en friso, un 22% una configuración reversible y un 20% una configuración zig-zag angular. Con respecto a la configuración espacial del diseño, en los campos C1 se encuentran plasmadas configuraciones en zig-zag angular, configuraciones reversibles, en friso y en bandas irregulares. En el campo C2 tenemos configuraciones en friso, reversibles y en zig-zag angular. Por último, el tratamiento del espacio en algunas piezas es en toda su superficie de manera homogénea (campo C1/2) teniendo una configuración reticular, en zig-zag angular y en friso (Figura 10).

Las equivocaciones que nos identifican

Pero hay otras “marcas”, muchas veces no tan visibles, que también les dan identidad. En el estilo yavi se brinda una imagen de uniformidad y simetría, dada por el régimen pautado en que se relaciona la morfología y el diseño compositivo, pero en muchas piezas observamos que se deslizaban pequeños “errores” de los alfareros (a través de la distorsión de la simetría, agregando un elemento más a un motivo en su última repetición, etc.). Estas particularidades que a simple vista podrían parecer la excepción a la regla, al ver al estilo en su conjunto la excepción se convirtió

en la regla. Esa distorsión, esa molestia, son pequeñas trasgresiones que desequilibran una armonía en la composición, disfrazando una irregularidad con una regularidad aparente, y viceversa (juegos de 2-3-2-3-2-3-2-3-2). Esa “picardía” visual es la que se transmite, la que crea el conflicto y por ende el dinamismo en el estilo (Figura 11).¹⁶

En investigaciones sobre el arte maorí, se ha argumentado que interrupciones de simetrías similares a las registradas en la alfarería yavi fueron asociadas con problemáticas sociales particulares: “just as

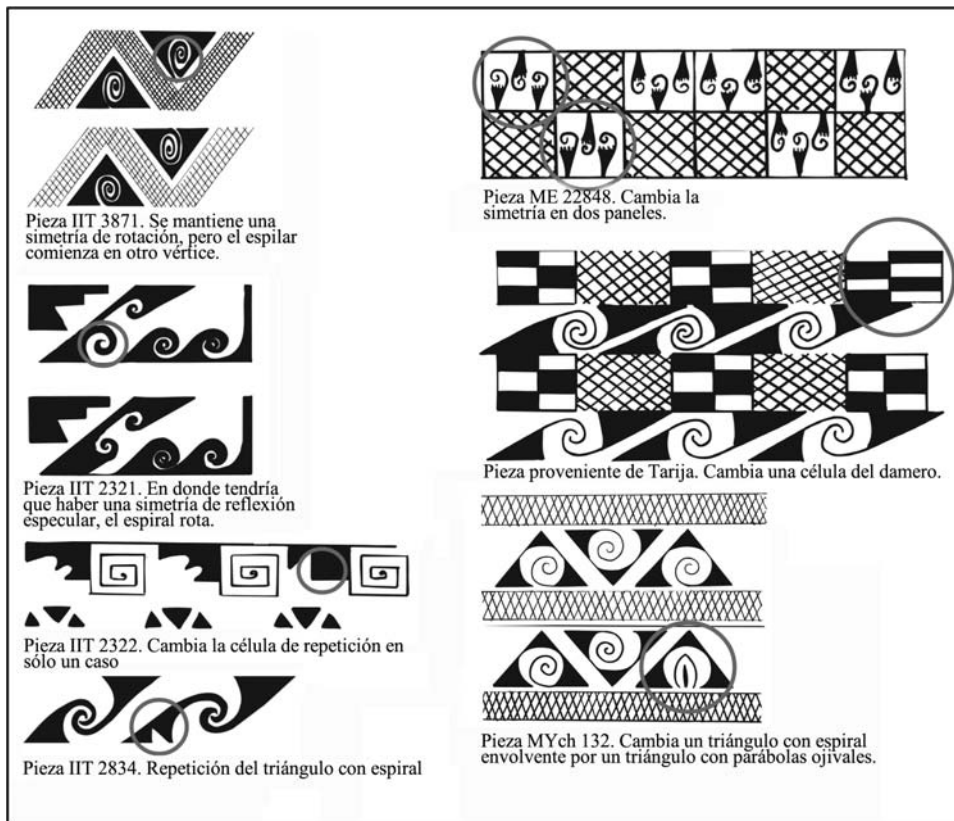


Figura 11. "Errores".

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL ESTILO YAVI

A partir de los datos generados arribamos a una aproximación sobre esa unidad que identifica al estilo. Es decir, evaluamos las relaciones de interdependencia que se ponen en juego entre todos los atributos de la pieza, produciendo una identidad perceptiva. Es así como observamos que el estilo alfarero yavi tiene combinaciones pautadas de color, forma y pictografía, produ-

reciprocity in social life was never 'perfect' but was always marginally unbalanced, giving rise to the onward momentum of competitive striving, so Maori bilateral symmetry is always marginally disturbed by contradictory elements of willful asymmetry. This trickiness in the juxtaposition of symmetry-confirming and symmetry-disrupting elements coincided with Maorí cultural presupposition that 'nothing is what it seems'" (Hanson 1983: 84 en Gell 1998: 160). No queremos decir con esto que el estilo sea un reflejo directo de la sociedad o de las contradicciones sociales que se albergan en ella, ni tampoco que las estructuras sociales utilizan las manifestaciones plásticas como instrumentos que reflejen lo normativo (como indica Gell 1998: 160-161), pero sí que estas modalidades plásticas existen, que contribuyen a dar identidad a una manifestación estilística y que potencialmente pueden informar sobre contextos sociales subyacentes, más allá de los significados particulares que adquieran.

Entonces bien, cuando nos referimos al estilo yavi, no sólo estamos hablando de piezas que comparten una unidad perceptiva dada por sus juegos de color, forma, pictografía y modos de lectura diferentes, sino que comparten, también, "molestias visuales".

ciendo segmentaciones particulares de su espacio plástico. Entre estas combinaciones destacamos: a) la delimitación de espacios de diseño, ya sea por diseños cromáticos o pictóricos (como la realizada para algunos cántaros entre los campos del cuello y del cuerpo en la culminación de las asas, o la segmentación de los espacios de las asas por campos distintivos de color); b) la presencia de lecturas alternativas: frontal y continua; c) la existencia de morfologías características por su frecuencia: botellas subglobulares con asas asimétricas, baldes, cántaros con cuerpo bajo y cuello cilíndrico inflexo, cántaros con base cónica, escudillas con borde inflexo; d) la recurrencia de diseños pictóricos reversibles; e) la composición cromática dividida en dos tipos de combinaciones: piezas monocromas y policromas; f) la presencia de alteraciones en las simetrías del diseño pictórico –"molestias visuales"-.

Como podemos observar cuantas más ricas son las relaciones de tensiones espaciales, ritmos, datos explícitos o implícitos dentro de las configuraciones, o hasta incluso, la inserción de elementos disonantes que refuerzan el sentido de la totalidad, más nos acercamos a lograr la percepción de la unidad armónica. El modo estilístico yavi es entonces la forma en particular en el que todas estas variables se combinan.

Ahora bien, las preguntas no concluyen aquí, por el contrario. Desmenuzar la variabilidad interna de este estilo lleva a preguntarnos por las prácticas sociales con las que se imbrica, como su condición y resultado. En qué espacios aparecen estos materiales, si la diferenciación responde o no a contextos diferentes (domésticos, públicos-conmemorativos, funerarios, ceremoniales) o a momentos distintos, cómo se asocia con los materiales del componente local; son sólo los primeros cuestionamientos que nos podemos hacer. Para ello, como ya comentamos en la introducción, es necesario avanzar en la comprensión de una arqueología regional, que recién comienza a ser generada por las investigaciones actualmente en curso.

Agradecimientos

Este trabajo, al ser un desprendimiento de mi tesis de licenciatura, no pudo sino realizarse gracias al gran apoyo de la gente y las instituciones que allí se mencionan. En lo que respecta a la presente versión se agradece los comentarios de los evaluadores como de mi director Dr. Axel Nielsen. Sin más, queda bajo mi responsabilidad lo aquí expuesto.

REFERENCIAS CITADAS

- Alberti, B.
2001 Faience Goddesses and Ivory Bull-Leapers: The Aesthetics of Sexual Difference at Late Bronze Age Knossos. *World Archaeology* 33 (2): 189-205.
- Arnheim, R.
1983 *Arte y percepción visual*. Cuarta edición. Editorial Alianza, Madrid.
1986 *El Pensamiento visual*. Editorial Paidós, Barcelona.
- Ávila, F.
2005 El estilo alfarero yavi y su relación con la construcción de identidades culturales. *Theoria* 14 (1): 85-101.
2006 Un mundo morado sobre ante. Estudio del estilo cerámico yavi de la puna oriental de Jujuy. Tesis de Licenciatura inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
2008 ¿La imagen lo es todo? El estilo yavi y su variación en tiempo, espacio y materialidad. En *Arte indígena: categorías, prácticas y objetos*, editado por M. Bovisio y M. Penhos. En prensa.
- Beierlein, M.
2007 El altiplano de Sama (Tarija, Bolivia) y su integración al ámbito chicha e inka: nuevos avances de investigación. Trabajo presentado en el XVI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, San Salvador de Jujuy. MS.
- Chacama, J.
2001 Análisis iconográfico de los gorros de cuatro puntas del extremo norte de Chile. En *Arte y Arqueología*, editado por J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo y C. Sinclair, pp. 206-235. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- Conkey, M. y C. Hastdorf
1990 *The uses of style in archaeology. New direction in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Cook, A.
1994 *Wari y Tiwanaku, entre el estilo y la imagen*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Coote, J. y A. Shelton
1992 *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford University Press, Oxford.
- Cremonte, M. B.
1994 Tendencias en relación a la producción y distribución de la cerámica arqueológica de la Quebrada de Humahuaca. En *Taller de costa a selva*, editado por M. Albeck, pp. 117-198. Instituto Interdisciplinario de Tilcara, Universidad de Buenos Aires, Tilcara.
2005 Aspectos económicos y políticos con respecto a la ocupación inka en los valles meridionales de Jujuy, Argentina. En *Sociedades Precolombinas Surandinas: Temporalidad, Interacción y Dinámica Cultural del NOA en el Ámbito de los Andes Centro-Sur*, editado por V. Williams, B. Ventura, A. Callegari y H. Yacobaccio, pp. 109-124. Taller Internacional de Arqueología del NOA y Andes Centro Sur, Buenos Aires.
- Cremonte, M. B. y N. Solís
1998 La cerámica del Pucara de Volcán: variaciones locales y evidencia de interacción. En *Los desarrollos locales y sus territorios*, editado por B. Cremonte, pp. 155-196. Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy.
- Crespi, I. y J. Ferrario
1995 *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*. Eudeba, Buenos Aires.
- Gell, A.
1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford.
- González Carvajal, P.
1998 Estructura y simbolismo en los diseños de la cerámica diaguita-inka. *Tawantisuyu* 5: 60-70.
- Groupe μ.
1993 *Tratado del Signo Visual. Para una retórica de la imagen*. Editorial Cátedra, Madrid.

- Hernández Llosas, M. I.
 1983-1985 Las calabazas prehispánicas de la Puna centro-oriental (Jujuy, Argentina): análisis de sus representaciones. *Anales de Arqueología y Etnología* 38-40: 77-158.
- Jerningan, E.
 1986 Non-hierarchical ceramic decoration analysis. *American Antiquity* 51 (1): 3-20.
- Kanizsa, G.
 1980 *Gramática de la visión: percepción y pensamiento*. Editorial Paidós, Barcelona.
- Krapovickas, P.
 1965 La cultura Yavi, una nueva entidad cultural puneña. *Etnia* 2: 9-10.
 1973 Arqueología de Yavi Chico (provincia de Jujuy, República Argentina). *Revista del Instituto de Antropología de la ciudad de Córdoba* IX: 5-22.
 1975 Algunos tipos cerámicos de Yavi Chico. *Actas y Trabajos del I Congreso de Arqueología Argentina* (Rosario 1960): 293-300. Buenos Aires.
 1977 Arqueología de Cerro Colorado (departamento de Yavi, Provincia de Jujuy, República Argentina). *Obra del Centenario del Museo del La Plata*, Tomo II: 123-148. La Plata.
- Krapovickas, P y S. Aleksandrowicz
 1990 Breve visión de la cultura Yavi. *Anales de Arqueología y Etnología* 41-42: 83-127.
- Kusch, M. F.
 1993 Forma y diseño. ¿Qué es lo que representan las formas? *Shincal* 3: 63-72.
- Kusch, M. F. y M. I. Hernández Llosas
 1978 Propuesta metodológica para el análisis de la decoración de las urnas santamarianas. Trabajo presentado en VI Congreso Nacional de Arqueología del Uruguay. Salto, Uruguay. MS.
- Lechtman, H.
 1977 Style in technology: some early thoughts. En *Material Culture: Styles, Organization and Dynamics of Technology*, editado por H. Lechtman y R. S. Merrill, pp. 3-20. American Ethnological Society, St. Paul, Minnesota.
- Moles, A. y L. Janiszewski
 1992 *Grafismo Funcional - Enciclopedia del Diseño*. Segunda edición. Ediciones CEAC, Barcelona.
- Nielsen, A.
 2007 *Celebrando con los antepasados. Arqueología del espacio público en Los Amarillos, Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina*. Malku Ediciones, Jujuy.
- Nielsen, A., K. Menacho y M. Vázquez
 2005 La alfarería prehispánica tardía de la Quebrada de Humahuaca. Instituto Interdisciplinario de Tilcara, Jujuy. MS.
- Nielsen, A., J. Ávalos, F. Ávila, J. Guagliardo y L. López
 2008 Reapertura de las investigaciones arqueológicas en San Juan Mayo. Trabajo presentado en las IX Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, San Salvador de Jujuy. MS.
- Pescio, M.
 2004 Apuntes de Morfología. Cátedra de Morfología. Diseño Gráfico. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires. MS.
- Plog, S.
 1980 *Stylistic variation in prehistoric ceramics. Design analysis in the American Southwest*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Rendón, P.
 2004 Proyecto Arqueológico Tarija-Saire. Una aproximación a la arqueología de Tarija: El sitio Saire, estudio de las singularidades de su cerámica y la relación de ésta con otros conjuntos. Tesis de grado inédita. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
- Rice, P. N.
 1987 *Pottery analysis. A sourcebook*. University of Chicago Press, Chicago.
- Ross, R.
 1963 *Symbols and Civilization*. Harninger Books, Harcourt, Brace & Johanovich, Nueva York.
- Scott, R.
 1950 *Fundamentos del diseño*. Editorial Víctor Leru, Buenos Aires.
- Šégota, D.
 1995 *Valores Plásticos del Arte Mexica*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, México DF.
- Sheppard, A.
 1954 *Ceramics for the archaeologist*. Carnegie Institution of Washington. Publication 609. Washington DC.
- Uribe, M.
 1997 La alfarería Caspana en relación a la prehistoria tardía de la subárea circumpuneña. *Estudios Atacameños* 14: 243-262.
- Wiessner, P.
 1990 Is there a unity to style? En *The Uses of style in archaeology. New direction in Archaeology*, editado por M. Conkey y C. Hastdorf, pp. 105-112. Cambridge University Press, Cambridge.
- Wong, W.
 1989 *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona.

NOTAS

1 Para evitar confusiones denominaremos yavi con minúscula al estilo alfarero diferenciándolo en el texto del río y la región de Yavi.

2 Si bien Krapovickas (1975; Krapovickas y Aleksandrowicz 1990) enumeró y clasificó los atributos a identificar, lamentablemente son escasas las publicaciones que ilustren conspicuamente los mismos, generando muchas veces confusiones a la hora de su utilización.

3 Entendemos que decisiones tecnológicas que afectan el desempeño de las piezas y el aspecto de sus pastas son parte integral de la definición de un estilo (Lechtman 1977). En este trabajo, sin embargo, no hemos tomado en consideración estas variables porque trabajamos con vasijas enteras, debiendo aceptar las limitaciones de observación y muestreo que éstas implican. Cremonte (1994, 2005) y Cremonte y Solís (1998), sin embargo, han realizado estudios detallados sobre la tecnología y pastas de materiales del estilo yavi.

4 Para una discusión más detallada sobre el tema remitirse a Ávila (2008).

5 Como: a) principio de agrupamiento (por proximidad, semejanza y posición); b) principio de buena continuación o mejor dirección (en relación con el movimiento); c) principio de buena curva; d) principio de la buena forma; e) principio de cerramiento; f) principio de figura y fondo; g) principio de pregnancia; h) principio de transportabilidad (simetrías).

6 Fenómenos documentados, por ejemplo, para el caso de la iconografía wari (Cook 1994) o para el arte maorí (Hanson 1983 en Gell 1998), en el que se alternan distintos juegos de simetrías, rotaciones y alternancias.

7 De las 194 piezas analizadas tenemos que el 38% son escudillas, el 37% son cántaros, el 15% son botellas y el 10% formas abiertas con asa lateral, vasijas con pico vertedero y contenedores grandes.

8 Soporte A, Campos: A 1: superficie interna de la escudilla. A 2: superficie externa de la escudilla. Soporte

C: C 1: cuerpo de la vasija. C 2: cuello de la vasija. C 3: borde interno de la vasija. C 4: asas y apéndices.

9 Dentro de las escudillas con inflexión pronunciada que posee una división además por diseño pictórico o cromático podemos nombrar a las piezas: IIT piezas 1672, 2578, 3106, 3439; ME piezas 26397, 3020, 41-795: MYCh pieza 9, entre otros.

10 Estos principios se encuentran dentro de la ley de agrupamiento (propuestas por la Escuela de la Gestalt). Las unidades se agrupan por similitud de ubicación (proximidad), de forma, tamaño, color (semejanza) (Crespi y Ferrario 1995).

11 En la generación del movimiento se aplican las siguientes leyes gestálticas: Ley de destino común, Ley de buena dirección, Ley de secuencia, Ley de transportabilidad, Ley de progresión, Ley de alternancia (Crespi y Ferrario 1995).

12 Operaciones definidas como los cambios de posición de las unidades morfológicas que provocan esa concordancia (Crespi y Ferrario 1995).

13 Otro concepto que se relaciona al de *reversibilidad* es el de *espacio ambiguo o espacio equívoco*, en el cual un patrón puede tener dos o más posibilidades de interpretación espacial sin que predomine una por encima del otro (Scott 1950).

14 Figura 1. Escudillas II a; Cántaros VI, IX, XI; Botellas II; respectivamente.

15 Dentro de este grupo se incluyen a los "tipos diagnósticos" definidos por distintos autores como "portillo morado sobre ante", "portillo policromo", "yavi chico policromo" (Krapovickas 1975; Krapovickas y Aleksandrowicz 1990).

16 Ejemplos de esto lo ilustran piezas de la puna oriental (pieza Ych 132, 521) y de la Quebrada de Humahuaca (Me 3675, 22948, 26285, IIT 2834, 2332, 2321, 3871), registrándose también en el museo de Tarija materiales con las mismas particularidades.

