

Arqueología del arte rupestre en Colombia

The Archaeology of Rock Art in Colombia

Fecha de recepción: 11/02/2025 • Fecha de aceptación: 22/04/2025

Pedro María Argüello García

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

pedro.arguello@uptc.edu.co

<https://orcid.org/0000-0003-3570-2283>

Resumen

Este artículo analiza cómo se ha estudiado el arte rupestre en Colombia desde una perspectiva arqueológica. Identifica los postulados decimonónicos sobre los que se fundamentaron tradiciones investigativas y explica por qué este objeto dejó de ser importante para la arqueología una vez ella se consolidó como ciencia. Posteriormente, se revisan aproximaciones recientes que hacen uso de métodos informados y formales para ofrecer un panorama de las formas como se ha analizado este objeto arqueológico en el país.

Palabras clave: arqueología colombiana, arqueología del arte rupestre, arte rupestre, Colombia, historia de la arqueología.

Abstract

This article analyzes how rock art in Colombia has been studied from an archaeological perspective. It identifies the nineteenth-century postulates that underpinned early research traditions and explains why this object lost prominence in archaeology once the discipline became consolidated as a science. The article then reviews recent approaches that apply informed and formal methods to provide an overview of how this archaeological object has been analyzed in the country.

Keywords: archaeology of rock art, Colombia, Colombian archaeology, history of archaeology, rock art.

Arqueología del arte rupestre en Colombia

El objetivo de este texto es brindar un panorama general, y necesariamente resumido, de la forma en que los arqueólogos han abordado el tema del arte rupestre en Colombia desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. Parte de una

consideración del desarrollo histórico de las ideas preponderantes sobre este y muestra por qué no ha sido un objeto arqueológico sustantivo dentro de aquellos que usualmente se utilizan para estudiar el pasado prehispánico. Finalmente, expone algunos estudios recientes que demuestran el amplio potencial que este objeto arqueológico tiene para el conocimiento de diferentes aspectos de los procesos socioculturales prehispánicos. Es importante aclarar que el ámbito de este artículo se circunscribe a las miradas arqueológicas sobre el arte rupestre. Existen aproximaciones a dicho objeto elaboradas desde los más diversos campos académicos (Flórez 2009; Martínez 2008 y 2015; Navas y Angulo 2010; Quijano 2010) y, por supuesto, de esferas no académicas (Correa 2002; Gómez 2013). Por cuestiones de espacio, deben dejarse por fuera de esta revisión aportes fundamentales al estudio del arte rupestre colombiano (Urbina 1991, 1994, 2018 y 2019), para dar espacio a la mirada de los arqueólogos.

Dos visiones sobre el arte rupestre

El origen del interés sobre el arte rupestre colombiano fue simultáneo con la constitución de la República, producto del proceso de independencia a comienzos del siglo XIX. Una vez desterrados los últimos relictos de la monarquía española, los criollos se dieron a la tarea de imaginar las nuevas naciones americanas. Como ha sido ampliamente estudiado, los criollos americanos se encontraron ante una disyuntiva: construir la genealogía de estas nuevas naciones con un componente que hundía sus raíces en lo prehispánico, en tanto que se desconocía al indígena contemporáneo como legítimo propietario de los territorios recién liberados (König 1994; 1998). La necesidad de “encontrar” huellas de un pasado glorioso sobre el cual cimentar la nueva nación motivó el estudio de las reliquias del pasado prehispánico, especialmente las de los grupos muisca que eran los indígenas que habían habitado el territorio donde ahora se centralizaba el Estado nacional (Arias 2005; Botero 2006; Piazzini 2011).

Para mediados del siglo XIX realmente eran pocos los vestigios que se conocían de las civilizaciones prehispánicas, en parte porque ellos habían sido sistemáticamente saqueados por los españoles, en parte porque habían sido destruidos por ser propios de creencias paganas e idólatras, y en parte porque no eran monumentales y estaban constituidos más bien por objetos poco visibles o espectaculares a unos ojos sesgados por la tradición anticuarista europea. Uno de los primeros estudios realizados sobre objetos arqueológicos chibchas se basó, en realidad, en

una pequeñísima muestra de piezas de orfebrería y cerámica (Uricoechea [1854] 1971). Ante tal escasez de vestigios, no es extraño que estos primeros investigadores pusieran especial atención a un objeto altamente visible y que venía siendo documentado por viajeros, etnólogos y naturalistas desde tiempo atrás: el arte rupestre. Cuando autores como Ezequiel Uricoechea integraron algunas pinturas rupestres del altiplano cundiboyacense a los “restos de la grandeza indiana” (Uricoechea [1854] 1971, 109), lo que hicieron en realidad fue tomar de entre los vestigios indígenas a aquellos que podrían ser correlatos de civilizaciones antiguas y que, por ende, podrían ser pruebas del grado de avance alcanzado por los grupos que ahora se reconocían como los cimientos de la nación. Es justamente con textos como el citado de Uricoechea que se inaugura una primera tradición en los estudios del arte rupestre en Colombia, que se caracteriza por ver en dicho objeto la prueba de un grado avanzado de civilización. A esta tradición se sumaron posteriormente autores como Miguel Triana ([1922] 1984; [1924] 1972), quien a principios de siglo XX sugirió incluso que en el arte rupestre del altiplano había rudimentos de escritura, acaso uno de los rasgos característicos de las grandes civilizaciones antiguas; y Louis Ghisletti (1954), para quien la llegada de los españoles interrumpió el tránsito lógico de estas representaciones a la formalización de la escritura.

En todas estas conceptualizaciones del arte rupestre existe además un elemento en común: para los mencionados autores las pinturas rupestres del altiplano cundiboyacense fueron elaboradas por los chibchas o muiscas. La asociación parecía lógica, aunque ciertamente tautológica. Si las pinturas rupestres son un indicador del grado de civilización alcanzado por algún grupo humano, es evidente que el grupo humano más civilizado, de entre los descritos por los españoles, debía ser el productor de dicho arte. Los petroglifos, encontrados en las periferias del territorio chibcha, pertenecerían así a otros grupos humanos, o a tribus anteriores a los chibchas, lo que los marginó a un segundo plano en términos de la importancia que entonces se les atribuyó.

Mientras que una parte de la *intelligentsia* criolla se esforzaba por demostrar cómo el arte rupestre, especialmente el muisca, constituía un indicador del grado de civilización alcanzado por dicho grupo humano, otros llegaron a la conclusión opuesta. Tal vez el caso más conocido es el de Vicente Restrepo ([1895] 1972), quien refutó la idea del probable desarrollo de la escritura por parte de los chibchas, en tanto que nutrió sus descripciones de las pinturas y los petroglifos colombianos con toda clase de adjetivos peyorativos, reduciéndolos, literalmente, a garabatos. La lapidaria sentencia expresada por Restrepo merece ser citada en extenso:

Incurriríamos en cansadas repeticiones si continuáramos repitiendo tantos y tantos petroglifos cuyas copias hemos tenido a la vista, y cuyo examen sería enteramente infructuoso. Nada pueden revelar a la ciencia histórica estos ensayos de dibujos de ornamento, estas figuras informes de animales y esos garabatos semejantes a los que traza un niño travieso e inexperto. Jamás se observa en ellos el orden ni el encadenamiento que son indicio cierto de una escritura cualquiera. No reproducen siquiera las más sencillas escenas de la vida de los indios, v. gr., una ceremonia religiosa, una pareja humana, una cacería, dos guerreros que se baten, etc. Los chibchas, que llegaron a vaciar en oro unas pocas piezas que forman pequeños cuadros de costumbres, como la balsa hallada en la laguna de Siecha, el guerrero guecha que parece estar dentro de su fortaleza, el indio tocador de flauta, etc., no supieron pintarlos ni grabarlos en las piedras, en las que tampoco trazaron la figura de sus caciques y personas principales, ni siquiera la del venado, las aves y las fieras de sus selvas. (Restrepo [1895] 1972, 212)

A principios del siglo XX, Theodor Koch-Grünberg recorrió la selva amazónica por un periodo de dos años. En dos de sus textos, “Los comienzos del arte en la selva” ([1905] 2009) y “Petroglifos suramericanos” ([1907] 2010), llevó a cabo un estudio detallado sobre el arte, en general, y el arte rupestre, en particular. El eje de su análisis fue la capacidad, o falta de ella, que tenían los primitivos amazónicos para representar la realidad. Como ella no era representada “correctamente”, el investigador concluyó que los dibujos eran muestra de la incapacidad del indio amazónico para producir arte naturalista, acaso el tipo de arte que se esperaría de los pueblos civilizados. En su texto sobre los comienzos del arte en la selva, indicó que los dibujos indígenas frecuentemente estaban equivocados, eran carentes de talento artístico y en la mayoría de los casos no tenían significado. En suma, “son apenas inocuos productos de arte” (Koch-Grünberg [1905] 2009, 31). Un aparte del texto sobre petroglifos suramericanos evoca las conclusiones a las cuales había llegado Vicente Restrepo apenas algunos años antes: “durante mis dos años de estadía con los indios me convencí de que se trata solamente de expresiones lúdicas de un sentido artístico ingenuo, y que raramente o nunca estos diseños tenían un significado más profundo” (Koch-Grünberg [1907] 2010, 85).

Durante las primeras décadas del siglo XX los estudios sobre arte rupestre gravitaron en torno a esas dos visiones. Como se mencionó, autores como Miguel Triana y Louis Ghisletti, a los cuales es necesario agregar a Muller *et al.* (1938), siguieron la senda trazada por Uricoechea, en tanto que otros como Pérez de Barradas (1941) y Wenceslao Cabrera (1947) siguieron aquella trazada por Restrepo.

Bien fuera para demostrar el alto grado de civilización alcanzado por ciertos grupos humanos antes de la invasión española, o para evidenciar cuan primitivos eran. Lo cierto es que durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera parte del siglo XX el arte rupestre constituía un objeto de estudio fundamental para la comprensión del pasado prehispánico colombiano.

“Hallazgos de edad incierta”

El desarrollo de la arqueología científica en Colombia no necesariamente trajo consigo el tratamiento sistemático del arte rupestre como un objeto arqueológico. Si bien para la década de 1940 la cantidad de sitios conocidos había aumentado de forma considerable, los investigadores en realidad seguían orbitando en torno a los postulados esbozados por Miguel Triana y Vicente Restrepo, quienes habían hecho inventarios rigurosos pero cuyas teorías carecían de sustento científico. La configuración propia de la arqueología occidental puso a la excavación arqueológica y a la estratigrafía en el epicentro de los métodos de asociación cronológica de los objetos arqueológicos (Trigger 2006), y durante dicha época se hicieron grandes esfuerzos por alcanzar refinamientos cronológicos basados en los principios estratigráficos (Ford 1957). Ya que por lo general no se encuentra enterrado, y por ende no es susceptible de excavación, el arte rupestre simplemente quedó por fuera del campo de acción del análisis científico y fue excluido paulatinamente de los objetos arqueológicos. Cuando la excavación estratigráfica irrumpió en Colombia como una estrategia eficaz para entender la cronología cultural, el arte rupestre simplemente ya no fue considerado como objeto arqueológico. Claro ejemplo de ello es el trabajo de Haury y Cubillos (1953) en el Parque Arqueológico de las Piedras de Tunja. En este lugar, que contiene al menos sesenta murales con pinturas, los investigadores llevaron a cabo excavaciones arqueológicas con miras a entender la cronología de la ocupación chibcha en el altiplano cundiboyacense. En dicho estudio, las pinturas rupestres apenas se mencionan.

Un análisis de las publicaciones arqueológicas hechas en Colombia entre los años 1800 y 1962 (Jaramillo y Oyuela-Caycedo 1995) muestra cómo progresivamente el arte rupestre dejó de ser un objeto de estudio privilegiado para convertirse en un asunto más bien periférico, en el mejor de los casos. En el periodo comprendido entre 1800 y 1920, el número de publicaciones sobre arte rupestre ocupaba el segundo lugar entre las publicaciones arqueológicas, solo superado por las dedicadas a la metalurgia. En contraste, entre 1953 y 1962, un lapso más corto,

pero con muchas más publicaciones sobre arqueología, el arte rupestre ocupó el sexto lugar entre las nueve categorías analizadas por Jaramillo y Oyuela-Caycedo.

Ante la imposibilidad de asignar cronología a través de los métodos desarrollados por la arqueología científica, los primeros arqueólogos colombianos, cuando se ocuparon del arte rupestre, acudieron al análisis directo de las figuras en busca de rasgos que les permitieran sugerir la época de su elaboración. La forma más expedita consistió en trazar patrones evolutivos con base en criterios de perfeccionamiento o complejidad. Para Hernández de Alba ([1940] 1978), el primer arqueólogo colombiano en hacer arqueología científica, las diferencias entre las figuras talladas en la región de San Agustín correspondían con distintas etapas del desarrollo del arte. Así, aquellas figuras que, a juicio del autor, eran más sencillas en su elaboración, imperfectas o asimétricas, correspondían a una etapa anterior a otras mejor elaboradas y más complejas en su contenido.

En el trasfondo de las variaciones en los estilos del arte rupestre observadas por los primeros arqueólogos que trabajaron en Colombia desde una perspectiva científica siempre estuvo la teoría de las migraciones —tal vez uno de los mejores ejemplos sea el de Pérez de Barradas (1941)—. Aunque rara vez se planteó de forma explícita, las diferencias en los motivos del arte rupestre en realidad corresponderían a diferencias en la evolución de los pueblos que se sucedían unos a otros en un territorio determinado, por vía de la migración (Hernández de Alba [1940] 1978, 142-144). En algunas ocasiones, las semejanzas en los motivos rupestres de dos zonas del país podían permitir incluso ayudar a trazar las rutas migratorias, los centros de origen y los de llegada (Silva Célis 1963; 1968).

Aun con todos los problemas que la fusión de la arqueología histórico-cultural y de un evolucionismo primario trajo consigo, es necesario reconocer el esfuerzo de estos primeros arqueólogos por integrar el arte rupestre a sus explicaciones sobre el pasado y de superar el escollo cronológico por medio de metodologías de datación relativa. No obstante, estos esfuerzos no fueron continuados y la advertencia de las dificultades para datar el arte rupestre se convirtió en el óbice que determinó que este objeto fuera cada vez menos estudiado arqueológicamente. Como preámbulo a una nueva fase de investigación arqueológica que se iniciaría en la década de 1970, Luis Duque Gómez (1965, 121) concluyó lo siguiente: “Sobre el arte rupestre prehistórico colombiano, nada se puede afirmar, pues en definitiva, en relación con el significado de sus símbolos y con la época en que fueron labrados o pintados tales signos en las rocas y acantilados de varias regiones del país”.

A partir de la década de 1960, producto de la creación de los primeros departamentos de antropología, la investigación arqueológica en Colombia tuvo un

crecimiento significativo. No obstante, las dificultades de datar e interpretar el arte rupestre impidieron que un número importante de arqueólogos se dedicaran a estudiarlo. El ejemplo más patente de esta nueva tendencia es el trabajo de levantamiento de los petroglifos de La Pedrera en el río Caquetá realizado por Elizabeth Reichel von Hildebrand (1975), quien juiciosamente documentó dichas manifestaciones, pero reconoció con claridad la imposibilidad de interpretarlas. Así, su trabajo no pudo ir más allá del plano meramente descriptivo. En tanto eso ocurría en el Amazonas, uno de los programas de investigación arqueológica más grandes que ha tenido el país, “Medio Ambiente Pleistocénico y Hombre Prehistórico en Colombia”, llevaba a cabo excavaciones en diferentes abrigos rocosos en la sabana de Bogotá. Algunos de dichos abrigos contienen en sus paredes pinturas rupestres, lo cual fue advertido por los excavadores, quienes ofrecieron escuetas descripciones de las figuras y prefirieron asignarlas a los muisca como un mecanismo retórico de separación con respecto a la época que a ellos interesaba (Correal 1979; Correal y Van der Hammen 1977; Correal y Pinto 1983). A modo de comparación, en Brasil el hallazgo de pinturas rupestres en las paredes de los abrigos rocosos ocupados desde la época precerámica dio origen a toda una tradición investigativa que ha permitido incluir estos hallazgos en la discusión general sobre el poblamiento del territorio (Guidon y Arnaud 1991) y asociar tradiciones pictóricas a distintas épocas y modos de producción (Pessis 1999; Prous y Freitas 2010).

Para la década de 1980, la mayoría de los arqueólogos colombianos se habían vuelto sumamente cautelosos al momento de tratar con las pinturas y los petroglifos que de forma recurrente aparecían en inmediaciones de los sitios arqueológicos que excavaban. Desde entonces, algunos de ellos utilizaron estas atractivas figuras como “decoración” dentro de los informes arqueológicos, sin mayor mención de la relación que pudieran tener con los demás objetos arqueológicos (e. g. Bray 2005, 103; Mora 2003, 85). Otros documentarán uno o varios sitios siguiendo metodologías diversas (e. g. Becerra 1990; Botiva 2000; Casas 1991; Langebaek 2001; Langebaek y Piazzini 2003; Pradilla y Villate 2010), y algunos pocos se atrevieron a establecer asociaciones e interpretaciones a nivel arqueológico (e. g. Arango 1974; Hernández 1998; Piazzini 2003) con base en la controvertida asociación por cercanía (véase una discusión en Argüello 2008), o implementando análisis iconográficos (e. g. Martínez y Hernández 2006; Rodríguez 1992; O’Neil 1973). En fin, fueron muy pocos los que se atrevieron a hacer un análisis más o menos sistemático de algún conjunto de rocas con arte rupestre (Pérez 2010), y la mayoría reconoció que se trataba de “hallazgos de edad incierta” (Lleras 1989, 35).

Métodos informados

Según Chippindale y Taçon (1998), la investigación arqueológica del arte rupestre utiliza *métodos informados* y *métodos formales*. Los *métodos informados* son aquellos que acceden directa o indirectamente a información proveniente de quienes realizaron el arte rupestre, valiéndose de la etnografía, la historia o la etnohistoria. Los *métodos formales* son los que, ante la carencia de algún tipo de información proveniente de quienes realizaron el arte rupestre, hacen uso de una amplia gama de recursos tales como las mismas imágenes, su relación con el paisaje o con otros objetos arqueológicos. En esta sección se revisarán los métodos informados.

Al tiempo que los arqueólogos colombianos se enfrentaban a la incapacidad de datar el arte rupestre, y, como consecuencia, relegaban este objeto a una posición secundaria entre sus intereses investigativos, a finales de la década de 1960 tenía lugar un importante desarrollo en el campo de los métodos informados, de la mano de Gerardo Reichel-Dolmatoff, quien dedicó varios años a hacer arqueología, y en sus trabajos etnográficos es evidente su constante preocupación por los temas arqueológicos. En realidad, para Reichel-Dolmatoff la línea divisoria entre arqueología y etnología nunca existió. Mientras trabajaba con los indios tucano del Vaupés, estudió además las pinturas y los petroglifos de la zona, con el interés expreso de correlacionar la información etnográfica con dichos objetos arqueológicos. En su primer trabajo (Reichel-Dolmatoff 1967) explicó las pinturas rupestres del Vaupés en términos del sistema religioso de los tucano, dominado por la figura del chamán, quien tiene como función regular los recursos finitos de la selva a través de un complejo sistema de restricciones y de intercambio energético con la “sociedad” animal, que convive de forma paralela a la humana (Reichel-Dolmatoff [1975] 1997a). De forma resumida, las pinturas, que según el autor representan de forma preponderante presas de caza, serían algo así como “listas de compra” que los chamanes negociarían con los dueños de los animales que habitaban en tales lugares. Los petroglifos, localizados en los lechos de los ríos, corresponderían, según Reichel-Dolmatoff, a una tradición cultural distinta, en la cual la pesca fue más importante que la caza.

Algunos años después, Reichel-Dolmatoff (1985, 1987 y [1978] 1997b) profundizó en lo que él denominó el “arte chamánico”, mediante el estudio detallado de las figuras producidas por los indígenas tucano. En esta ocasión, no enfatizó en las figuras de animales, sino en las geométricas y abstractas, que componen el mayor porcentaje de las pinturas y los petroglifos y, en general, del arte de los indígenas del Vaupés. Reichel-Dolmatoff asoció tales figuras a aquellas producidas por la

ingestión de sustancias alucinógenas y demostró su semejanza con los fosfenos (sensaciones luminosas que se producen en el cerebro, independientemente de la existencia de una fuente de luz externa, inducidas por un estímulo externo, en este caso los alucinógenos). Este fenómeno, común a todos los seres humanos, es codificado culturalmente; es decir, si bien cualquier ser humano es capaz de percibir fosfenos, la significación de estas imágenes depende de un patrón cultural. Por ejemplo, para los tucano, algunas imágenes geométricas que podrían ser fosfenos hacen referencia a las leyes de exogamia y a la fisiología sexual.

Los postulados planteados por Reichel-Dolmatoff con respecto al arte indígena fueron prácticamente ignorados en el ámbito local y solo redescubiertos en época reciente (Castaño 1988b). Mientras eso ocurría en Colombia, en el contexto anglosajón las propuestas de Reichel-Dolmatoff contribuyeron a la construcción de la teoría más popular que existe a la fecha sobre arte rupestre: el denominado *modelo neurofisiológico* (Lewis-Williams y Dowson 1988). Este modelo plantea la existencia de tres estadios de trance, cada uno de los cuales implica diferentes tipos de alucinaciones que pueden ser identificadas en el arte rupestre. La teoría que sostiene que dicho arte es una creación chamánica basada en las sensaciones neurofisiológicas producidas por la ingestión de sustancias alucinógenas está a la orden del día. Una vez adoptado para la explicación del arte rupestre del Paleolítico europeo (Lewis-Williams 2002; Clottes y Lewis-Williams 2001), el modelo neurofisiológico se adoptó como *lingua franca* para explicar el arte rupestre de muchos lugares del mundo.

Como se mencionó, la investigación de Reichel-Dolmatoff ha inspirado apenas un reducido grupo de trabajos arqueológicos que, de alguna u otra manera, incluyen el arte rupestre. Un intento sugestivo fue llevado a cabo por Felipe Cárdenas-Arroyo (1998) a propósito de las semejanzas iconográficas entre los Andes del sur colombiano y la selva amazónica, al plantear que las similitudes iconográficas entre los Andes nariñenses y la selva amazónica, expresadas en objetos como la cerámica y los petroglifos, son indicadores de contactos de carácter simbólico entre esas dos regiones. Aun a pesar de que el trabajo de este arqueólogo fue guiado por los postulados de Reichel-Dolmatoff, Cárdenas-Arroyo no advirtió que los motivos similares entre Andes y selva en realidad corresponderían a aquellos que se observan bajo el efecto de sustancias alucinógenas, y se trataría, por tanto, de fosfenos. En otras palabras, los motivos similares que Cárdenas-Arroyo identificó como evidencia de los contactos entre selva y Andes son más bien motivos que, por ser fosfenos, pueden encontrarse casi en cualquier parte del mundo,

por lo que la semejanza cultural propuesta por el autor correspondería más bien a un asunto fisiológico.

Un trabajo más sistemático fue la aplicación del modelo neurofisiológico para explicar las pinturas rupestres de Chiribiquete. Carlos Castaño (2006 y 2019), siguiendo los postulados de Jean Clottes y Lewis-Williams (2001), concluyó que las pinturas de la tradición cultural de Chiribiquete (algo más de treinta murales con miles de pinturas en rojo) son básicamente de origen chamánico, reflejo de las alucinaciones que tales personajes tienen durante los estados alterados de conciencia producidos por la ingestión de sustancias alucinógenas. En ese orden de ideas, se identificaron figuras de chamanes, jaguares y escenas de caza.

Desde el momento mismo de su formulación, el modelo neurofisiológico ha recibido fuertes críticas, las cuales sus adherentes parecen desconocer. Tal como lo ha expresado Paul Bahn (2010), la excesiva generalización de dicho modelo constituye el germen de su inaplicabilidad. Bahn ha presentado evidencia proveniente de la neuropsicología que indica que los estadios de trance solo pueden ser conseguidos mediante la ingestión de ciertas sustancias alucinógenas —no todas—, por lo cual, no es factible aseverar que la existencia de figuras geométricas, figuras animales y escenas sean la prueba de la existencia de los mencionados estadios. Adicionalmente, Bahn recuerda algunos argumentos sencillos pero que son suficientes para desmitificar la supuesta solidez del modelo neurofisiológico. En primer lugar, sostiene que el chamanismo no es tan universal como suele creerse, por lo que no es posible asumir *a priori* la existencia de chamanes en todos los grupos humanos. Segundo, el uso de sustancias alucinógenas no siempre es prerrogativa de los chamanes, y por ello no es legítimo asociar los estados alterados de conciencia exclusivamente con dichos personajes, y, en consecuencia, tampoco el arte rupestre. Finalmente, el repertorio de imágenes presentes en el arte rupestre es tan variado que es imposible diferenciar un arte chamánico de otro no chamánico.

A los reparos presentados por Bahn es posible agregar al menos dos más. Visto en perspectiva, el modelo neurofisiológico es en realidad una no explicación, en la medida que informa sobre un potencial biológico, o neurológico si se quiere, mas no sobre una práctica cultural, algo así como descubrir que todos los humanos comen, sin advertir que lo realmente importante son las prácticas culturales relacionadas con dicha necesidad biológica. Tal como puede extraerse de los mencionados escritos de Reichel-Dolmatoff, lo que en realidad debería importar en el estudio del arte rupestre es el significado que cada grupo humano atribuye a una sensación de origen biológico, pero para ello es necesario contar con información

de la que no suele disponerse, por lo cual los investigadores apelan a su sentido común o a analogías, algunas veces insostenibles (véase una discusión en Argüello 2008). Por ejemplo, en un reciente trabajo, Rodríguez *et al.* (2012) extrapolaron un mito propiamente amazónico, el del viaje y segmentación de la anaconda, al valle alto del río Magdalena, como un recurso analógico para otorgar significado al arte rupestre del sur del Huila, en tanto que utilizaron información sobre “lo andino” para explicar algunas figuras geométricas, figuras que en el contexto amazónico recibirían una interpretación completamente diferente (Romero 2003).

En segundo lugar, una pregunta simple proyecta una gran sombra de duda sobre la capacidad explicativa del modelo neurofisiológico: si el arte rupestre es el resultado de un proceso originado en la conjunción de chamanes y sustancias alucinógenas, ¿por qué a pesar de que siguen existiendo en diferentes grupos tales personajes, que consumen dichas sustancias, hoy no se produce este tipo de arte? A este respecto, la etnografía amazónica emerge con cientos de casos de grupos indígenas donde el chamán es el personaje principal, consume alucinógenos, pero ni él ni el resto del grupo producen arte rupestre. Que se sepa, existen solo dos casos documentados de elaboración de arte rupestre por parte de comunidades indígenas contemporáneas (Romero 2003; Urbina 2019, 60-61), lo cual supone un fuerte contraste con las muchas etnografías donde los investigadores, algunos expresamente interesados en el arte indígena, no mencionan la persistencia de este tipo de actividad. Por ende, ni siquiera la demostración de la existencia de chamanes y de la ingesta de alucinógenos es suficiente para explicar las motivaciones del arte.

Métodos formales

En los últimos años se han llevado a cabo algunas investigaciones que suponen métodos formales de aproximación desde una perspectiva arqueológica. Estas aproximaciones se agrupan en tres campos: la reconstrucción de la cadena operatoria de la producción del arte rupestre, la contextualización a través de excavaciones arqueológicas y los análisis espaciales.

De tiempo atrás se ha insinuado que algunas características propias de las rocas debieron incidir en la elección de soportes para pintar o tallar. No obstante, restando las apreciaciones subjetivas, es muy poco lo que se ha avanzado en el particular. Una importante excepción es el trabajo de León *et al.* (2018) en la región de Los Santos (Santander), donde se encontró que las pinturas fueron ejecutadas en las rocas con mayor resistencia a la meteorización. Lo anterior indicaría que

tal vez los indígenas fueron conscientes de la diferencia en la dureza de las rocas y que por consiguiente tendrían cierta consideración respecto a la conservación de las imágenes.

Durante la década de 1980 un par de análisis sobre pigmentos procedentes del río Guayabero (Botiva 1986) y de Chiribiquete (Castaño 1988a) mostraron que las pinturas en rojo se componían fundamentalmente de óxidos ferrosos, de origen local. Hasta el trabajo pionero de Bateman y Martínez (2001) eso era todo lo que se sabía sobre los pigmentos con que fueron elaboradas las pinturas rupestres en Colombia. Este nuevo trabajo mostró que las pinturas de color rojo localizadas cerca de Tunja (Boyacá), fueron elaboradas con tres minerales: hematita, goethita y cinabrio. Los dos primeros ocurren naturalmente en cercanía a donde están localizadas las rocas, y las diferentes proporciones de la mezcla permiten diferentes variedades de rojo. Caso aparte es el cinabrio, que no se encuentra en la zona y debió ser traído desde una distancia que supera los cientos de kilómetros.

El trabajo de Bateman y Martínez también demostró que el proceso de preparación de la superficie o soporte y de la pintura es mucho más complejo de lo que se creía, ya que la arenisca sobre la que se aplicó el pigmento fue previamente pulida y los minerales sometidos a una temperatura mayor a 500° C. Estudios posteriores realizados por Trujillo *et al.* (2010) confirmaron que, en efecto, en algunas ocasiones los artistas sometían los óxidos ferrosos a altas temperaturas, probablemente para lograr diferentes tonalidades. Finalmente, un estudio más reciente identificó calcita, yeso, caolín y cuarzo como las materias primas con que se elaboraron algunas pinturas blancas en el altiplano cundiboyacense (Giraldo 2016).

Tal vez la conclusión más desalentadora de los análisis de pigmentos que se han realizado a la fecha es que las pinturas rupestres no contienen materiales orgánicos, por lo que no pueden ser datadas, al menos en el estado actual de avance en este campo de estudio. En otras palabras, no existe en este momento ningún método de datación directa que pueda ser aplicado al arte rupestre colombiano ya que, por su parte, las dataciones directas de petroglifos se encuentran aún en fase experimental y son demasiado discutibles o no aplicables al contexto colombiano (véase una revisión en Bednarik 2010; Whitley 2012).

Daniela Ramos (2024) llevó a cabo un trabajo experimental y comparativo para reconstruir la cadena operatoria de la producción de los petroglifos de El Colegio (Cundinamarca) y Támesis (Antioquia). Guardando las proporciones, las conclusiones de este análisis son similares a las de los estudios sobre pinturas: para la producción del arte rupestre se utilizaron materias primas locales, de fácil consecución y con pocos procesos de modificación. En el mismo sentido, el trabajo

de Ramos demostró que fabricar los petroglifos en El Colegio y Támesis fue una tarea relativamente sencilla, que no requería mucha destreza, e implicó tiempos de producción relativamente cortos.

Una fuente valiosa de información la constituye la información arqueológica que de forma indirecta puede brindar elementos no solo para datar el arte rupestre, sino también para contextualizarlo. Para acceder a ella es entonces necesario recurrir a la forma más sencilla, pero efectiva, desarrollada por la arqueología occidental: la excavación, la cual con frecuencia ha sido subutilizada, pese a que su gran potencial ha sido ampliamente reconocido (Whitley 2005, 60). En los últimos años, se han diseñado y ejecutado dos estudios, expresamente con miras a obtener información que pueda ser útil para la comprensión del arte rupestre mediante excavaciones arqueológicas. El trabajo pionero de Van der Hammen y Castaño (Castaño y Van der Hammen 2006; Castaño 1988a) demostró que es posible obtener evidencia contextual en algunos abrigos rocosos cuyas paredes fueron pintadas. En Chiribiquete, algunos de dichos abrigos se sometieron a excavaciones arqueológicas en las cuales fueron recuperados y datados restos que permiten una aproximación a la edad de las pinturas rupestres y al uso que tuvieron dichos abrigos. En cuanto a la cronología, los autores sugieren la presencia de actividades humanas y pictóricas en un intervalo de entre 1500 y 500 años AP. Un fogón datado en 5560 ± 70 AP indicaría la existencia de actividades ceremoniales en época precerámica. Finalmente, carbón asociado a un fragmento de roca con óxidos similares a aquellos utilizados en las pinturas, fue fechado en 19510 ± 240 AP. Como bien lo advierten los autores, estas fechas son tentativas y requieren excavaciones de áreas mayores y análisis detallados de los fragmentos de roca con óxidos que presumiblemente son pinturas. No obstante, este método de asociación cronológica es bastante prometedor, como ha sido bien demostrado en otros lugares de Suramérica (véanse, por ejemplo, los artículos en el volumen editado por Strecker y Bahn 1999).

Además de las posibilidades de datación indirecta, las excavaciones arqueológicas en Chiribiquete brindaron información sobre el uso de algunos abrigos con arte rupestre. De acuerdo con Castaño y Van der Hammen (2006), dichos abrigos nunca se utilizaron como vivienda o refugio y, por el contrario, el carácter de la muy exigua evidencia cultural recobrada mostraría que fueron usados para actividades ceremoniales. La presencia de fogones con fragmentos de huesos de felinos y otros animales así lo indicaría.

En los últimos años, un conjunto de sitios con pinturas localizados al norte del Parque Nacional Natural Chiribiquete, y conocidos como serranía La Lindosa, ha sido estudiado por un grupo de arqueólogos. Excavaciones realizadas en abrigos

con pinturas han mostrado un panorama ciertamente diferente al documentado por Castaño y Van der Hammen, antes citado. En el caso de la Lindosa, parece ser que en estos sitios se llevaron a cabo actividades diversas relacionadas con la manufactura de artefactos y el procesamiento y consumo de comida. Estas actividades tuvieron lugar en un rango de tiempo que va entre el 12000 y el 6000 AP (Morcote *et al.* 2021).

La excepcionalidad de las pinturas y de los hallazgos propios de la excavación arqueológica contrasta con la ligereza con que se ha abordado el estudio del arte rupestre de la serranía de La Lindosa. En primer lugar, se ha propuesto que existen representaciones de fauna extinta, lo que permitiría datar el arte rupestre en la fase más antigua de ocupación de la región, hace 12000 AP (Iriarte *et al.* 2022; Morcote *et al.* 2021). También se han propuesto “inventarios” de la fauna registrada en las pinturas (Robinson *et al.* 2024). Estas dos apreciaciones se basan en el mismo argumento: que existe una intencionalidad de los artistas por pintar la naturaleza tal cual ella es. De tiempo atrás este argumento ha sido cuestionado (Argüello 2008), entre otras razones, porque responde a una lógica occidental que en el pasado pretendió medir los grados de civilización de acuerdo con la capacidad de pintar la naturaleza. El mismo Reichel-Dolmatoff, refiriéndose al arte amazónico, fue enfático en afirmar que nada en este podría ser naturalista, ya que los indígenas no tienen la menor intención de pintar el mundo tal cual es, “los indígenas no copian formas de vida de la naturaleza” (Reichel-Dolmatoff 1987, 17, traducción propia), por lo que cualquier intento de clasificación o taxonomía está desde el inicio condenado al fracaso¹. En este sentido, “identificar” un animal como forma de datación es por lo menos ingenuo, a la luz de lo expresado por la etnografía contemporánea de los pueblos amazónicos. También supone una enorme contradicción ante la intencionalidad de adscribirse al giro ontológico (Robinson *et al.* 2024), la última moda en los “estudios” de arte rupestre, ya que en ella se critica justamente las lecturas literales del arte prehispánico.

En el municipio de El Colegio (Cundinamarca), excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en las bases de rocas con petroglifos y en sus áreas aledañas también arrojaron información con respecto a su uso y al contexto en que probablemente tuvo lugar la elaboración del arte rupestre (Argüello 2009 y 2018). Se documentaron tres tipos de contextos: en primer lugar, está la práctica de “enterrar” rocas con petroglifos en los bordes de rocas, también con petroglifos; segundo, el uso de rocas para actividades de procesamiento (metates) y cocción, asociadas también a

1 Esta crítica es extensiva al reciente trabajo de Lozada *et al.* (2024).

petroglifos, aunque no fue posible determinar qué tipo de sustancias o alimentos; y tercero, la disposición de “ofrendas” en concavidades o inmediaciones de rocas con petroglifos (fragmentos de cerámica y cantos rodados en cuarzo). Aunque no se pudo datar la elaboración del arte rupestre propiamente, sí fue posible asignar temporalidad a dichas actividades en un rango temporal del 400 a. C. al 400 d. C.

El análisis contextual de la información proveniente de El Colegio permitió proponer que los petroglifos fueron parte de rituales de pequeña escala, más relacionados con el ámbito doméstico que con el comunal (Argüello y Rodríguez 2013). Así, la evidencia arqueológica disponible sugiere que los petroglifos de El Colegio fueron emplazados en sitios de uso generalizado, en los cuales tuvieron lugar actividades seculares y rituales consecutivamente, con bajo nivel de integración ritual, donde solo una porción de la comunidad (quizá una familia nuclear) concurrió a la realización del mismo (*sensu* Adler 1989; Adler y Wilshusen 1990).

Una obviedad, con frecuencia pasada por alto, es que el arte rupestre es un objeto inmóvil y, por ende, se encuentra “fijo” en el espacio. Esto supone un gran potencial para su estudio, ampliamente subvalorado hasta época reciente (Chippindale y Nash 2004). Gracias a los desarrollos teóricos que pueden agruparse en lo que se denomina la arqueología del paisaje, pero también al desarrollo de nuevas tecnologías de georreferenciación y análisis espacial (SIG), hoy en día posible contar con una serie de estudios que integran la localización del arte rupestre a la de otros objetos y contextos arqueológicos, así como a la de las características y las entidades físicas del paisaje. En presencia de un cierto número de sitios con arte rupestre, es posible entonces llevar a cabo análisis distribucionales y locacionales.

Un excelente ejemplo de integración sistemática de sitios con arte rupestre, áreas de habitación y contextos funerarios es el estudio realizado por Gómez y Flórez (2018) en el suroeste antioqueño. La documentación de decenas de sitios de diferente naturaleza, trabajo que entre otras cosas requiere un esfuerzo continuado en términos de recursos económicos y humanos, permitió a los arqueólogos proponer un modelo de uso del espacio a través del tiempo. Este tipo de modelos integra aspectos “físicos” y “culturales” con miras a entender los procesos de construcción del espacio cultural.

Uno de los aspectos que más se han explorado con respecto a la localización del arte rupestre, es lo concerniente a su visibilidad. Gracias al desarrollo de los SIG, es posible evaluar la visibilidad desde y hacia sitios con arte rupestre, o entre ellos. Los resultados muestran escenarios diversos. En algunos casos, tales como los petroglifos del río Orinoco, los petroglifos se realizaron en lugares que permitieran su visibilidad desde grandes distancias (Riris *et al.* 2024). Por el contrario, en

Tunja (Guerrero 2018) y Sogamoso (Cepeda 2016), en Boyacá, las pinturas rupestres fueron poco visibles desde los lugares de habitación, por lo cual se ha planteado que su uso pudo ser restringido. Un escenario intermedio indica que los petroglifos de El Colegio (Argüello y Rodríguez 2013) y el valle de Tena (Argüello 2017) en Cundinamarca solo podían ser vistos por unidades habitacionales cercanas. Estas conclusiones son de utilidad, en cuanto informan sobre el ámbito o la escala de producción y uso del arte rupestre. Mientras los petroglifos del Orinoco parecen ser parte de procesos de escala intermedia, que involucran a la comunidad, los de El Colegio y el valle de Tena estarían relacionados con la escala doméstica y familiar.

Conclusiones

A manera de conclusión, es posible reiterar dos ideas propuestas en el presente texto. En primer lugar, en Colombia no se ha desarrollado una tradición de investigación arqueológica del arte rupestre. La constitución de la arqueología occidental implicó que los sitios no enterrados difícilmente fueran comprendidos como objetos arqueológicos, y solo en tiempos muy recientes se han emprendido esfuerzos encaminados a su integración. Dichos esfuerzos requerirán programas de largo aliento, que de forma sistemática no solo documenten sitios con arte rupestre, sino que estén enfocados a resolver problemas de investigación. Es una pésima idea estudiar el arte rupestre como si se tratara de un fenómeno independiente de otras esferas de la vida, y por ende es absolutamente necesario integrar este objeto a los procesos generales de comprensión de las sociedades de la prehistoria. Dicha comprensión, en segundo lugar, requiere un esfuerzo en todos los planos de la investigación científica, desde el estudio juicioso de las tradiciones investigativas hasta los métodos de análisis. El arte rupestre es un objeto complejo, y, por tanto, se impone la necesidad de construir un sistema de comprensión igualmente complejo, que supere las lecturas literales e ingenuas de comienzos del siglo XX.

Referencias

- Adler, Michael.** 1989. "Ritual Facilities and Social Integration in Nonranked Societies". En *The Architecture of Social Integration in Prehistoric Pueblos*, editado por William Lipe y Michelle Hegmon, 35-52. Occasional Papers of the Crow Canyon Archaeological Center No. 1. Crow Canyon Archaeological Center.

- Adler, Michael y Richard Wilshusen.** 1990. "Large-Scale Integrative Facilities in Tribal Societies: Cross-Cultural and Southwestern US Examples". *World Archaeology* 22 (2): 133-46. <https://doi.org/10.1080/00438243.1990.9980136>
- Arango, Juanita.** 1974. "Contribución al estudio de la historia de los panches. Excavaciones arqueológicas en la zona del Quinini". Tesis de grado, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes.
- Argüello, Pedro.** 2008. "Tendencias recientes en la investigación del arte rupestre en Suramérica. Una síntesis crítica". *Arqueología Suramericana* 4 (1): 53-75.
- Argüello, Pedro.** 2009. "Archaeology of Rock Art: a Preliminary Report of Archaeological Excavations at Rock Art Sites in Colombia". *Rock Art Research* 26 (2): 139-164.
- Argüello, Pedro.** 2017. "Ideología y diferenciación social: patrones de asentamiento y localización del arte rupestre en el valle de Tena, centro de Colombia". *Boletín de Antropología* 30 (54): 75-100. <https://doi.org/10.17533/udea.boan.v32n54a05>
- Argüello, Pedro.** 2018. *Arqueología del arte rupestre. Excavaciones arqueológicas en El Colegio, Cundinamarca*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Argüello, Pedro y Juan Rodríguez.** 2013. "Arte rupestre y ritual. Un estudio arqueológico de los petroglifos de El Colegio (Cundinamarca)". *Revista Colombiana de Antropología* 49 (1): 241-277. <https://doi.org/10.22380/2539472X80>
- Arias, Julio.** 2005. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racismo y taxonomías poblacionales*. Universidad de los Andes.
- Bahn, Paul G.** 2010. *Prehistoric Rock Art: Polemics and Progress*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511761454>
- Bateman, Catalina y Andrea Martínez.** 2001. "Técnica de elaboración de las pictografías ubicadas en el área de curso del Río Farfacá". Tesis de grado, Programa de Restauración, Universidad Externado de Colombia.
- Becerra, José Virgilio.** 1990. *Arte precolombino. Pinturas rupestres*. CESCO, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Bednarik, Robert.** 2010. "Developments in Petroglyph Dating". *Rock Art Research* 27 (2): 217-222.
- Botero, Clara.** 2006. *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Universidad de los Andes.
- Botiva, Álvaro.** 1986. "Arte rupestre en el Guayabero". En *Informes Antropológicos* No. 2, 2: 39-73. Instituto Colombiano de Antropología.

- Botiva, Álvaro.** 2000. *Arte rupestre en Cundinamarca: patrimonio cultural de la nación*. Gobernación de Cundinamarca; Instituto Departamental de Cultura de Cundinamarca; Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Fondo Mixto para Promoción de la Cultura y las Artes de Cundinamarca.
- Bray, Warwick.** 2005. "Craftsmen and Farmers. The Archaeology of the Yotoco Period". En *Calima and Malagana: Art and Archaeology in Southwestern Colombia*, editado por Marianne Cardale, 98-139. Pro Calima Foundation.
- Cabrera, Wenceslao.** 1947. "Pictógrafos y petroglifos". *Revista Javeriana* 136: 24-41.
- Cárdenas-Arroyo, Felipe.** 1998. "Tierras altas y tierras bajas: un paralelo arqueológico y etnográfico sobre el consumo de alucinógenos en el suroccidente de Colombia". En *Intercambio y comercio entre costa, andes y selva: arqueología y etnohistoria de Suramérica*, editado por Felipe Cárdenas-Arroyo y Tamana Bray, 31-48. Universidad de los Andes.
- Casas, Pablo.** 1991. "La Gorgona en tiempos precolombinos". *Revista de Antropología y Arqueología* 7 (1-2): 93-119.
- Castaño, Carlos.** 1988a. "Introducción a la arqueología del Parque Nacional Natural Chiribiquete: una aproximación a la exploración pictórica". En *Parque Nacional Natural Chiribiquete. La peregrinación de los jaguares*, editado por Carlos Castaño, 8-27. Unidad Administrativa Especial del Sistema de Parques Nacionales Naturales, Ministerio del Medio Ambiente.
- Castaño, Carlos, ed.** 1988b. *Parque Nacional Natural Chiribiquete. La peregrinación de los jaguares*. Unidad Administrativa Especial del Sistema de Parques Nacionales Naturales, Ministerio del Medio Ambiente.
- Castaño, Carlos.** 2006. "Simbología y cosmogonía en el arte rupestre de la Tradición Cultural Chiribiquete (TCC): una aproximación al universo chamanístico de los hombres jaguar". En *Arqueología de visiones y alucinaciones del cosmos felino y chamanístico de Chiribiquete*, editado por Carlos Castaño y Thomas Van der Hammen. Ministerio del Medio Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial, Dirección de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura.
- Castaño, Carlos.** 2019. *Chiribiquete. La maloka cósmica de los hombres jaguar*. Grupo de Inversiones Suramericanas.
- Castaño, Carlos y Thomas Van der Hammen.** 2006. *Arqueología de visiones y alucinaciones del cosmos felino y chamanístico de Chiribiquete*. Ministerio del Medio Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial; Dirección de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura.
- Cepeda, Rodolfo.** 2016. "Arte rupestre prehispánico en el valle de Sogamoso: uso restringido o libre". Manuscrito no publicado. Archivo de Microsoft Word.

- Chippindale, Christopher y George Nash.** 2004. "Pictures in Place: Approaches to the Figured Landscapes of Rock-Art". En *Pictures in Place: Figured Landscapes of Rock-Art*, editado por Christopher Chippindale y George Nash, 1-38. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.4324/9780203167526>
- Chippindale, Christopher y Paul Taçon.** 1998. "An Archaeology of Rock-Art Through Informed Methods and Formal Methods". En *The Archaeology of Rock Art*, editado por Christopher Chippindale y Paul Taçon. Cambridge University Press.
- Clottes, Jean y David Lewis-Williams.** 2001. *Los chamanes de la prehistoria*. Ariel.
- Correa, Javier.** 2002. *Los muiscas del siglo XXI en Chía; el resguardo indígena de Fonquetá y Cerca de Piedra*. Secretaría de Cultura, Gobernación de Cundinamarca; Alcaldía Popular de Chía.
- Correal, Gonzalo.** 1979. *Investigaciones arqueológicas en abrigos rocosos de Nemocón y Sueva*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Correal, Gonzalo y María Pinto.** 1983. *Investigaciones arqueológicas en el municipio de Zipacón, Cundinamarca*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Correal, Gonzalo y Thomas Van der Hammen.** 1977. "Investigaciones arqueológicas en los abrigos rocosos del Tequendama. 12000 años de historia del hombre y su medio ambiente en la Altiplanicie de Bogotá". Biblioteca Banco Popular.
- Duque Gómez, Luis.** 1965. *Prehistoria: Etno-historia y Arqueología*. Vol. 1, Tomo 1, Parte 1, de *Historia extensa de Colombia*. Ediciones Lerner, Academia Colombiana de Historia.
- Flórez, Ana.** 2009. "Piedras vivas: manifestaciones rupestres y memoria oral en el valle de Sibundoy, corredor milenario entre andes y selva". *Rupestreweb*, 12 de diciembre. <http://www.rupestreweb.info/piedrasvivas.html>
- Ford, James.** 1957. *Método cuantitativo para determinar la cronología arqueológica*. Divulgaciones Etnológicas del Instituto de Investigación Etnológica. Instituto de Investigación Etnológica, Universidad del Atlántico.
- Ghisletti, Louis.** 1954. *Los mwiskas. Una gran civilización precolombina*. 2 vols. Biblioteca de Autores Colombianos.
- Giraldo, Ana.** 2016. "Caracterización de materiales y estudios de la técnica de elaboración de las pinturas rupestres blancas del sitio La Piedra Pintada La Fragua en Machetá, Cundinamarca". Tesis de grado, Programa de Conservación y Restauración de Bienes Muebles, Universidad Externado de Colombia.
- Gómez, Alba y Franz Flórez.** 2018. "Los petroglifos y el paisaje prehispánico en Támesis, Jericó y Pueblorrico (Antioquia)". En *arte rupestre en Colombia. Investigación, preservación, patrimonialización*, editado por Pedro Argüello, 51-84. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

- Gómez, Pablo.** 2013. “Memoria, patrimonio arqueológico y utopías interculturales: dogma y misticismo en el parque arqueológico Las Piedras del Tunjo en Facatativá, Colombia”. *Hallazgos* 10 (19): 79-99. <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2013.0019.06>
- Guerrero, Andrés.** 2018. “Arte rupestre y diferenciación social: estudio de la localización del arte rupestre y patrones de asentamiento prehispánicos en Tunja y Motavita (Boyacá-Colombia)”. Tesis de grado, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Guidon, Niède y Bertrand Arnaud.** 1991. “The Chronology of the New World: Two Faces of One Reality”. *World Archaeology* 23: 167-68. <https://doi.org/10.1080/00438243.1991.9980169>
- Haurry, Emil y Julio Cubillos.** 1953. “Investigaciones arqueológicas en la Sabana de Bogotá, Colombia (cultura Chibcha)”. *University of Arizona Bulletin* 24 (2).
- Hernández de Alba, Gregorio.** (1940) 1978. *La cultura arqueológica de San Agustín*. Carlos Valencia Editores.
- Hernández, Diana.** 1998. “Prospección arqueológica y levantamiento de petroglifos en el municipio de Itagüí”. Tesis de grado, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia.
- Iriarte, Jose, Michael Ziegler, Alan Outram, Mark Robinson, Patrick Roberts, Francisco Aceituno, Gaspar Morcote y Michael Keesey.** 2022. “Ice Age Megafauna Rock Art in the Colombian Amazon?”. *Philosophical Transactions Royal Society* 377: 1-11. <https://doi.org/10.1098/rstb.2020.0496>
- Jaramillo, Luis Gonzalo y Augusto Oyuela-Caycedo.** 1995. “Colombia: A Quantitative Analysis”. En *History of Latin American Archaeology*, editado por Augusto Oyuela-Caycedo, 49-68. Avebury.
- Koch-Grünberg, Theodor.** (1905) 2009. *Começos da Arte na Selva*. Editora da Universidade Federal do Amazonas.
- Koch-Grünberg, Theodor.** (1907) 2010. *Petróglifos suramericanos*. Museu Paraense Emílio Goeldi, Instituto Socioambiental.
- König, Hans-Joachim.** 1994. *En el camino a la nación. Nacionalismo en el proceso de formación en el Estado y de la Nación de la Nueva Granada*. Banco de la República.
- König, Hans-Joachim.** 1998. “¿Bárbaro o símbolo de libertad? ¿Menor de edad o ciudadano? Imagen del indio y política indigenista en Hispanoamérica”. En *El indio como sujeto y objeto de la historia latinoamericana*, editado por Hans-Joachim König, 18: 13-34. Publicaciones del Centro de Estudios latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt. Universidad Católica de Eichstätt. <https://doi.org/10.31819/9783954879816-003>

- Langebaek, Carl.** 2001. *Arqueología regional en el valle de Leiva: procesos de ocupación humana en una región de los Andes orientales de Colombia*. Informes arqueológicos del Instituto Colombiano de Antropología e Historia N.º 2. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Langebaek, Carl y Carlo Piazzini.** 2003. *Procesos de poblamiento en Yacuanquer-Nariño: una investigación arqueológica sobre la microverticalidad en los Andes colombianos (siglos X a XVIII d.C.)*. Interconexión Eléctrica.
- León, Clara, Daniel Barón y Mónica Giedelmann.** 2018. “Caracterización de soportes de estaciones rupestres en el Cañón del Chicamocha”. En *arte rupestre en Colombia. Investigación, preservación, patrimonialización*, editado por Pedro Argüello, 109-26. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Lewis-Williams, David.** 2002. *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. Thames & Hudson.
- Lewis-Williams, David y Thomas Dowson.** 1988. “The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art”. *Current Anthropology* 29 (2): 201-45. <https://doi.org/10.1086/203629>
- Lleras, Roberto.** 1989. *Arqueología del Alto Valle de Tenza*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Lozada, Natalia, José Oliver, Sergio Estrada, Lizeth Guzmán y Samuel Yung.** 2024. “Peces al lado y lado del Medio Orinoco: biodiversidad en tres sitios arqueológicos de los llanos del Norte de Suramérica”. En *Fauna y manifestaciones rupestres en América Latina*, editado por Aline Lara y Carmen Pérez, 78-98. Universidad Pablo de Olavide.
- Martínez, Diego.** 2008. “Arte rupestre, tradición textil y sincretismo en Sutatausa (Cundinamarca)”. *Rupestreweb*. <http://www.rupestreweb.info/sutatextil.html>
- Martínez, Diego.** 2015. *Lineamientos para la gestión patrimonial de sitios con arte rupestre en Colombia como insumo para su apropiación social*. Ministerio de Cultura.
- Martínez, Luz y Huber Hernández.** 2006. “Identificación y caracterización del patrimonio rupestre asociado a las áreas naturales de la jurisdicción de Corantioquia”. Manuscrito no publicado. Archivo de Microsoft Word.
- Mora, Santiago.** 2003. *Early Inhabitants of the Amazonian Tropical Rain Forest: A Study of Humans and Environmental Dynamics = Habitantes tempranos de la selva tropical lluviosa Amazónica: un estudio de las dinámicas humanas y ambientales*. University of Pittsburgh Latin American Archaeology Reports. University of Pittsburgh.
- Morcote, Gaspar, Francisco Aceituno, José Iriarte, Mark Robinson y Jeison Chaparro.** 2021. “Colonisation and Early Peopling of the Colombian Amazon during the Late Pleistocene and the Early Holocene: New evidence from La Serranía La Lindosa”. *Quaternary Science Journal* 578: 5-19. <https://doi.org/10.1016/j.quaint.2020.04.026>

- Muller, Karpf, José Uribe e Ignacio Borda.** 1938. “Jeroglíficos precolombinos”. *Revista Cromos* 46 (1138): 1-6.
- Navas, Alejandro y Erika Angulo.** 2010. *Los guanés y el arte rupestre xerense*. Fundación El Libro Total.
- O’Neil, Mary Alice.** 1973. “The Cultural Context of Prehistoric Rock Art in Western Cundinamarca, Colombia”. Tesis de doctorado, Department of Anthropology, University of California.
- Pérez de Barradas, José.** 1941. *El arte rupestre en Colombia*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Bernardino de Sahagún.
- Pérez, Pablo.** 2010. *Tiestos, textos y piedras sagradas. Arqueología y etnohistoria en un área de contacto de comunidades chibchas en la Sierra Nevada del Cocuy, Chita y Güican*. Vol. 1, 2 vols. Academia Boyacense de Historia.
- Pessis, Anne-Marie.** 1999. “The Chronology and Evolution of the Prehistoric Rock Paintings in the Serra da Capivara National Park Piauí, Brazil”. En *Dating and the Earliest Known Rock Art*, editado por Matthias Strecker y Paul Bahn, 41-47. Oxbow Books.
- Piazzini, Carlo.** 2003. *Programa de Arqueología. Central Hidroeléctrica Miel I. Reconstrucción de historias de la región*. Isagen.
- Piazzini, Carlo.** 2011. *La arqueología entre la historia y la prehistoria. Estudio de una frontera conceptual*. Universidad de los Andes.
- Pradilla, Helena y Germán Villate.** 2010. *Pictografías, moyas y rocas del Farfacá*. Colecciones Arqueológicas N.º 1. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Gobernación de Boyacá.
- Prous, André y Fábio Freitas.** 2010. “Arte rupestre y agricultura en Brazil”. *FUMDHAMentos IX: Atas do Congresso Internacional de Arte Rupestre* 9: 1391-1403.
- Quijano, Armando.** 2010. “Estudio matemático del diseño precolombino de la espiral en el arte rupestre del noroccidente del municipio de Pasto (Colombia)”. *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas* 34 (130): 53-70. [https://doi.org/10.18257/raccefyn.34\(130\).2010.2401](https://doi.org/10.18257/raccefyn.34(130).2010.2401)
- Ramos, Daniela.** 2024. “Arqueología Experimental: un acercamiento a los procesos de producción de petroglifos en los andes colombianos”. Tesis de maestría, Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia.
- Reichel von Hildebrand, Elizabeth.** 1975. “Levantamiento de los petroglifos del río Caquetá entre La Pedrera y Araracuara”. *Revista Colombiana de Antropología* 19: 303-370. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1666>
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo.** 1967. “Rock Paintings of the Vaupés: An Essay of Interpretation”. *Folklore Americas* 27 (2): 107-113.

- Reichel-Dolmatoff, Gerardo.** 1985. “Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena”. En *Estudios en arte rupestre*, editado por Carlos Aldunate, José Berenger, y Victoria Castro, 291-307. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo.** 1987. *Shamanism and Art of the Eastern Tukanoan Indians*. Vol. 9 (1). *Iconography of Religions*. E. J. Brill.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo.** (1975) 1997a. “Cosmología como análisis ecológico. Una perspectiva desde la selva pluvial”. En *Chamanes de la selva pluvial. Ensayos sobre los indios tukano del noroeste amazónico*, 7-20. Themis Books.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo.** (1978) 1997b. “Sensaciones ópticas inducidas por drogas alucinógenas y su relación con el arte aplicado entre algunos indios de Colombia”. En *Chamanes de la selva pluvial. Ensayos sobre los indios tukano del noroeste amazónico*, 241-57. Themis Books.
- Restrepo, Vicente.** [1895] 1972. *Los chibchas antes de la conquista española*. Banco Popular.
- Riris, Philip, José Oliver y Natalia Lozada.** 2024. “Monumental Snake Engravings of the Orinoco River”. *Antiquity* 98 (399): 724-742. <https://doi.org/10.15184/ajqy.2024.55>
- Robinson, Mark, Jamie Hampson, Jo Osborn, Francisco Aceituno, Gaspar Morcote, Michael Ziegler y José Iriarte.** 2024. “Animals of the Serranía de la Lindosa: Exploring Representation and Categorisation in the Rock Art and Zooarchaeological Remains of the Colombian Amazon”. *Journal of Anthropological Archaeology* 75: 1-13. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2024.101613>
- Rodríguez, Edgar.** 1992. *Fauna precolombina de Nariño*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Rodríguez, José V., Arturo Cifuentes y Gustavo Cabal.** 2012. *Arqueología en el valle de la Tristura, sur del Alto Magdalena*. Universidad Nacional de Colombia.
- Romero, Manuel.** 2003. *Malikai. El canto del Malirri. Formas narrativas en un mito amazónico*. Fundación Parature; CEREC.
- Silva Célis, Eliécer.** 1963. “Los petroglifos de “El Encanto” (Florenia - Caquetá)”. *Revista Colombiana de Antropología* 12: 11-80. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1689>
- Silva Célis, Eliécer.** 1968. *Arqueología y prehistoria de Colombia. Libro azul*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Strecker, Matthias y Paul Bahn, eds.** 1999. *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxbow Books.
- Triana, Miguel.** [1924] 1972. *El jeroglífico chibcha*. Carvajal & Compañía.
- Triana, Miguel.** (1922) 1984. *La civilización chibcha*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, Banco Popular.

- Trigger, Bruce.** 2006. *A History of Archaeological Thought*. 2.^a ed. Cambridge University Press.
- Trujillo, Judith, Christophe Falgueres, Luiz Oosterbeek y Pierluigi Rosina.** 2010. “Tecnología de la producción de los pigmentos en el arte rupestre colombiano: materiales y alteraciones”. *FUMDHAMentos IX: Atas do Congresso Internacional de Arte Rupestre*, 563-88.
- Urbina, Fernando.** 1991. “Mitos y petroglifos en el río Caquetá”. *Boletín del Museo del Oro* 30, 3-41.
- Urbina, Fernando.** 1994. “El hombre sentado: mitos, ritos y petroglifos en el río Caquetá”. *Boletín del Museo del Oro* 36: 66-111.
- Urbina, Fernando.** 2018. “Arte rupestre amazónico. Perros de guerra, caballos, vacunos y otros temas en el arte rupestre de la serranía de La Lindosa (río Guayabero, Departamento del Guaviare, Colombia)”. En *Arte rupestre en Colombia. Investigación, preservación, patrimonialización*, 197-225. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Urbina, Fernando.** 2019. “Testimonios tempranos de la invasión europea en el arte rupestre de la Amazonia colombiana”. En *Nuevas noticias. Informe y correspondencia de Philipp von Hutten sobre su salida de Europa y su travesía por América*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Uricoechea, Ezequiel.** (1854) 1971. *Memoria sobre las antigüedades neo-granadinas*. Biblioteca Banco Popular.
- Whitley, David.** 2005. *Introduction to Rock Art Research*. Left Coast Press.
- Whitley, David.** 2012. “In Suspect Terrain: Dating Rock Engravings”. En *A Companion to Rock Art*, editado por Jo McDonald y Peter Veth, 605-24. Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9781118253892.ch34>