

NOTAS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EN EL ARTE RUPESTRE

Francisco Gallardo Ibáñez*

RESUMEN

En los estudios de arte rupestre es usual la formulación de listados de formas, como geométricos, antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos y otros. En esta nota deseo mostrar las limitaciones de este enfoque tradicional, pues ignora aspectos sustantivos de la imagen, en especial aquellos relativos a los dispositivos y procedimientos que el artista ha utilizado para dar un aspecto distintivamente visual a su obra.

Palabras claves: Arte rupestre, sistemática, técnicas de la imagen, cultura visual.

ABSTRACT

In rock art studies it is usual to make form listings, such as geometric, anthropomorphic, zoomorphic, fitomorphic and others. In this note, we intend to show the limitations of this traditional focus, which ignores important aspects of image, especially those relative to the devices and procedures that the artist has used to give an aspect distinctively visual to his work.

Key words: Rock art, systematic, image techniques, visual culture.

Algo que los especialistas en arte rupestre sabemos bien, es que las tecnologías de producción de la imagen son básicamente operaciones materiales de sustracción y/o adición (ver Gallardo 1992). Un tipo de trabajo que el artista ejerce con determinados medios de producción (p.ej. percutores, cinceles, hisopos o pinceles) sobre distintos soportes (paredes rocosas o superficies terrestres) (ver Aschero 1988 y Maynard 1977). La identificación de estas actividades ha dado origen a categorías de orden tecnológico como grabados, pinturas o pictograbados, aunque no es raro el uso de términos como pictografías, petroglifos o geoglifos, que etimológicamente aluden a la escritura, pero que en la actualidad ningún especialista considera seriamente. Todos estos conceptos son utilizados para designar la presencia de una imagen, su materialidad y en algunos casos su soporte, pero es bastante obvio que son ambiguas o insuficientes respecto a las imágenes mismas. Este problema ha sido usualmente resuelto mediante la formulación de listados de formas, que incluyen categorías como geométricos, antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos y otros (a veces muy específicos) de acuerdo al tipo de manifestaciones rupestres en estudio (p.ej. Schaafsma 1984). En lo general, éste es precisamente el conjunto de herramientas que ha permitido la mayoría de las investigaciones en este campo y ha sido el medio básico de las interpretaciones. Sin embargo, deseo mostrar aquí las limitaciones de este enfoque tradicional, pues históricamente ha ignorado aspectos sustantivos de la imagen, en especial aquellos relativos a los dispositivos y procedimientos que el artista ha utilizado para dar un aspecto distintivamente visual a su obra¹.

* Museo Chileno de Arte Precolombino. Bandera 361, Santiago. E-mail: fgallardo@museoprecolombino.cl
¹ Un dispositivo es un tipo particular de solución gráfica y un procedimiento, una conjunción variable de estos dispositivos. El aspecto visual de una obra puede ser resuelto mediante la activación de un solo dispositivo, por lo cual no es equivoco considerar a este último como un procedimiento.

Construcción de la imagen

Las imágenes del arte rupestre pertenecen a un campo de soluciones técnicas que son parte de ese muy amplio patrimonio de cultura visual que caracteriza a distintas gentes y épocas del pasado y el presente y, que en cada caso ha sido el producto del trabajo de uno o más artistas, quienes mediante el ingenio, la imaginación y la destreza han dado forma material a una imagen que es siempre un esquema que alude a otra realidad (ver Gombrich 1988)². Para esto los artistas han debido disponer no sólo de instrumentos de producción artística, sino también un cuerpo de dispositivos para hacer de sus obras un acontecimiento visual y, que para efectos de este trabajo reduciré a líneas, superficies y puntos, tres modos de construcción de la imagen que han prevalecido en la historia del dibujo, la pintura y las técnicas modernas de impresión³.

La línea es un recurso que los artistas del pasado que nos preocupan, utilizaron principalmente para construir formas mediante la insinuación de sus contornos (Figura 1), o simplemente para hacer coincidir el trazo con los elementos de la forma representada (Figura 2). Las formas lineales suelen ser dominantes en los grabados, pero no están totalmente ausentes en la pintura (Figura 3).

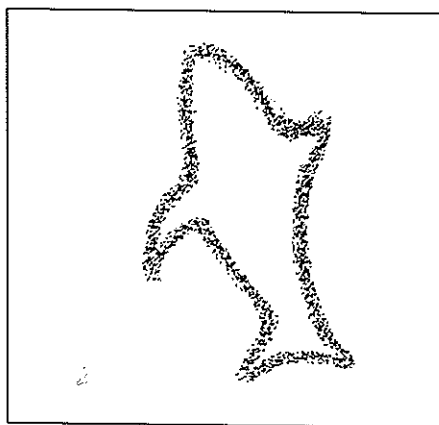


Figura 1. Atún. Grabado. Las Lizas, Región de Atacama (En Niemeyer 1985: fig. 24-32a).

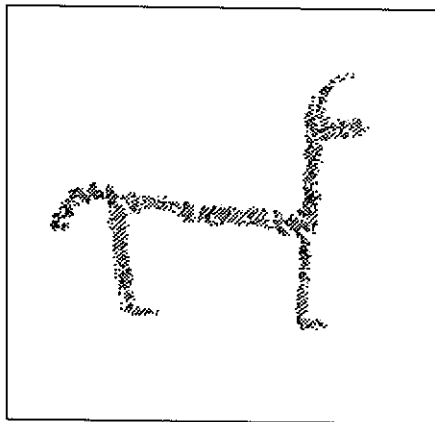


Figura 2. Camélido. Grabado. Pukara de Turi, Región de Antofagasta (Dibujo: Jonás).

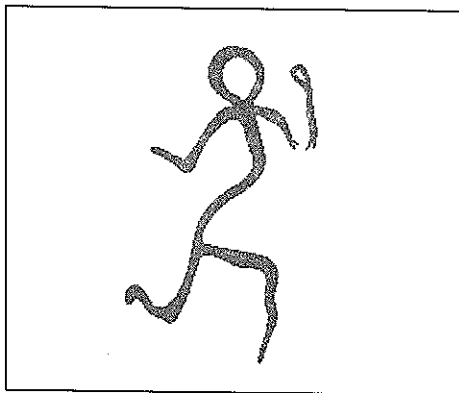


Figura 3. Humano. Ocre amarillo. Cueva Blanca, Región de Antofagasta (Dibujo B. Brancoli).

² Aunque habría que excluir de esta definición a aquellas obras de arte moderno que hacen alusión a ellas mismas.

³ He tomado la distinción entre línea y superficie del estudio del arte europeo clásico realizado por Wölfflin (1976) y adecuado al arte rupestre.

La construcción mediante el uso de áreas o superficies es muy frecuente en la pintura, donde el pigmento ha sido distribuido para crear una silueta de la forma representada (Figura 4). Como es obvio esta solución no es privativa de la pintura y, existen reveladores casos de figuras grabadas ejecutadas en esta técnica (Figura 5), que Niemeyer (1972:13) denomina de "cuerpo lleno". Las imágenes obtenidas mediante líneas y superficies no siempre son continuas, como en los casos aludidos aquí y, existe un importante registro iconográfico cuyos elementos son discontinuos (Figuras 6a y 6b).

El uso de puntos es un procedimiento discontinuo por definición y tiene registros variables en las distintas regiones de Chile continental, pero en todos los casos conocidos fue utilizado para dar forma a figuras lineales o de superficie⁴.

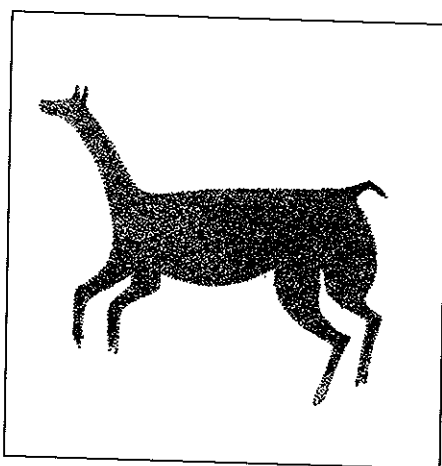


Figura 4. Camélido. Ocre rojo. Yerbagüenane, Región de Tarapacá (En Niemeyer 1972: fig. 12).

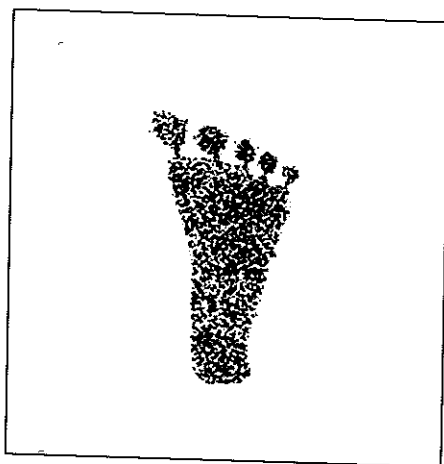


Figura 5. Huella de pie. Grabado. Cajón de Valdés, Región del Maule (En Niemeyer y Weisner 1971: fig. 1L).

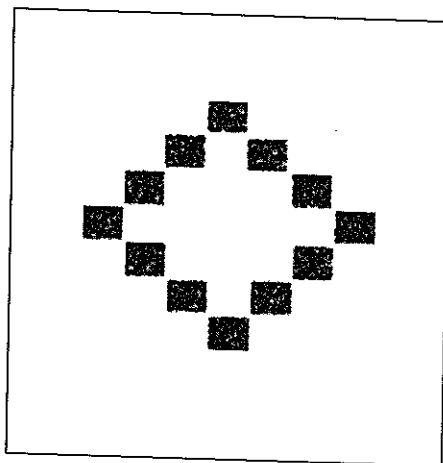


Figura 6a. Diseño cruciforme. Despeje superficie terrestre. Tamentica, Región de Tarapacá (Dibujado de Mostny y Niemeyer 1983: fig. 15).

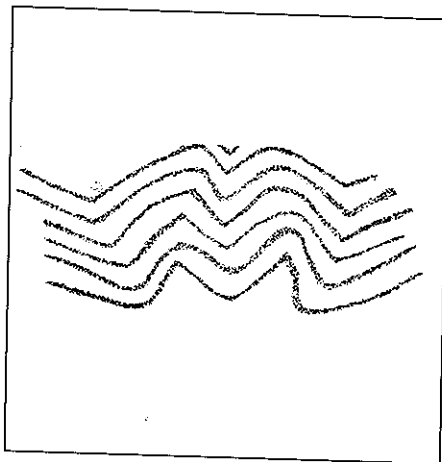


Figura 6b. Paralelas horizontales. Grabado. Cajón de Calabozos, Región del Maule (En Niemeyer y Weisner 1971: fig. 8e).

⁴Una imagen producida mediante este dispositivo ha sido publicado por Mege (2000). Para la Patagonia chilena ver Niemeyer (1978) y el noroeste argentino ver Aschero y Podestá (1986).

Hasta ahora hemos inventariado imágenes del arte rupestre chileno que no presentan dificultades para servir de ejemplos del empleo de las técnicas mencionadas, sin embargo, es un hecho que estas han sido usadas en combinación, como ocurre en aquellas formas lineales de contorno - obtenidas mediante el grabado - cuyo interior aparece cubierto por pintura. Esta última solución visual presenta un arreglo bastante simple, en especial si consideramos otras donde las combinaciones tienen distribuciones complejas debido al número de soluciones técnicas presentes en la obra. Éste es el caso de una figura humana con atuendo registrada en Santa Bárbara (Río Loa), donde la túnica está resuelta de manera lineal de contorno, pero con un tratamiento por área para la división central y una distribución areal de puntos para las otras dos (Figura 7).

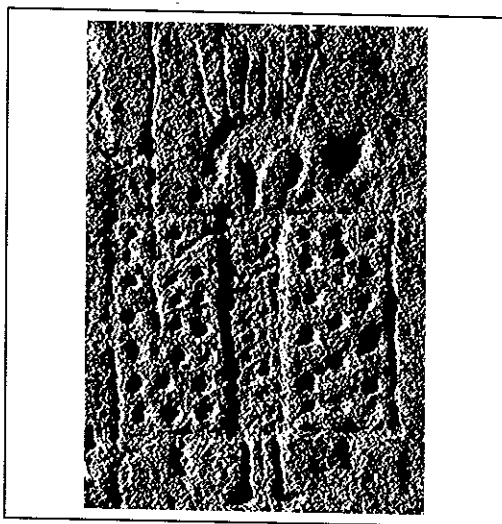


Figura 7. Antropomorfo con atuendo. Grabado. Santa Bárbara, Región de Antofagasta (En Berenguer 1999: 40).

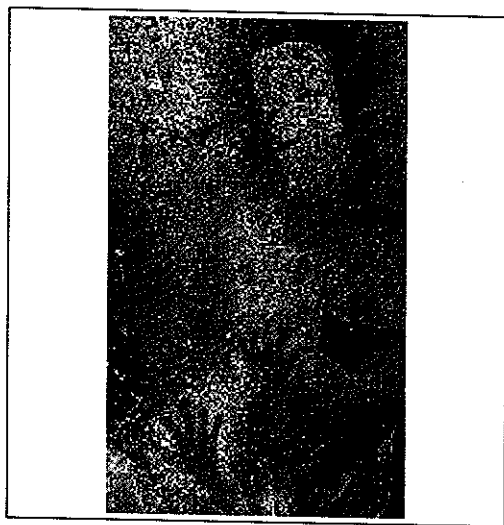


Figura 8. Objetos y manos en negativo. Pintura. Manos Cerro Castillo, Región de Aysén (Fotografía F. Gallardo).

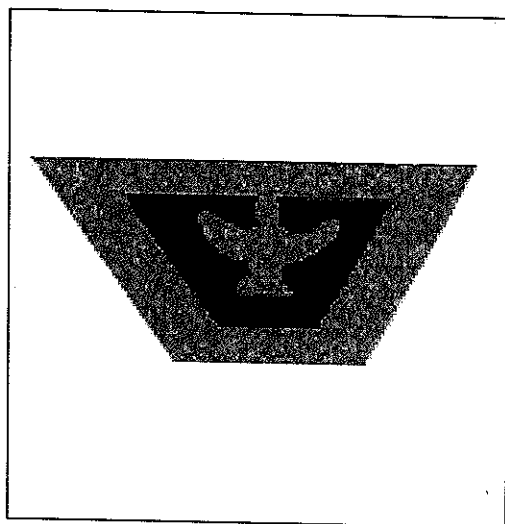


Figura 9. Ave. Despeje y acumulación sobre superficie terrestre. Salar de Pintados, Región de Tarapacá (Dibujado de Mostny y Niemeyer 1983: fig. 5).

Un recurso técnico radicalmente distinto a los mencionados, es aquel a través del cual se ha producido una huella o impronta negativa de una mano u objeto, como ocurre en muchas obras en Patagonia (Figura 8). Se trata de un procedimiento que produce la imagen de algo concreto y particular y no de una convención o esquema de representación. Este es un procedimiento simple y directo, pero obviamente es parte de un ejercicio sobre el mundo visible que perfectamente puede prescindir de un especialista en artes visuales. Otro medio técnico que escapa a los recursos citados es aquel que modifica el soporte rocoso introduciendo en la imagen elementos tridimensionales. Maquetas arquitectónicas, falos, vulvas y camélidos del norte de Chile, deben ser considerados como pertenecientes al dominio de la escultura y no al de la imagen plana que domina la representación del arte rupestre (ver Gallardo *et al.* 1999: 87, 92-93, Horta 2001 y Rivera y Marinov 2001).

Todos estos dispositivos visuales están al servicio de la construcción de la imagen, pero quizás el dispositivo menos obvio sea el trabajo sobre figura y fondo (ver Briones 1984). No sabemos que tanta racionalidad visual tenían los artistas del pasado respecto a los efectos de este dispositivo, pero entre las imágenes ejecutadas sobre soportes terrestres, existen pruebas fehacientes de la preparación de fondos donde instalar figuras, las que mediante el control sobre los contrastes de color, los artistas lograron un plus de visibilidad. El uso de este dispositivo visual indica un complejo ejercicio sobre el mundo visible, como lo atestiguan algunas obras sobre este mismo soporte, donde se preparó el fondo para luego instalar una segunda superficie más oscura con una figura recortada en su interior (Figura 9). Esto permitió crear un efecto visual extraordinario, pues se logra que el fondo se proyecte como la figura. El efecto es revelador, pues es un testimonio indirecto del conocimiento de él o los artistas, respecto a uno de los tantos mecanismos de la percepción visual, cuya exploración y esclarecimiento en arte rupestre sólo recientemente ha comenzado (ver p.ej. Mege 2000, Montt 2004 y también, Derogowski 1995).

Epílogo

En esta breve nota, he restringido mis argumentos al campo de los dispositivos más básicos en la construcción de la imagen y, conscientemente he dejado fuera procedimientos como la simetría, la animación o movimiento y todos esos otros dispositivos que tienen que ver con la retórica de lo visible, de cómo debe lucir a la percepción visual una forma cualquiera para ser elocuente y eficaz. Tampoco he considerado los problemas relativos al color o la ilusión de tridimensionalidad en la figura plana⁵.

Históricamente los análisis de arte rupestre han descansado en las tecnologías de producción, los soportes y los inventarios de formas y, aunque esta aproximación es correcta, sus insuficiencias respecto a la imagen, son una buena prueba de que ésta es un área de estudio cuya mayor limitación radica en una sistemática pobre y escasamente productiva⁶. Éste no es un asunto menor y no es mi pretensión resolverlo aquí, sin embargo, espero haber contribuido al problema al señalar la importancia de los dispositivos visuales que producen y hacen distintiva una imagen, y que en su conjunto particularizan determinadas estrategias de cultura visual. Tengo pocas dudas de que éstas y otras observaciones relativas a los procedimientos visuales, nos permitirán en el futuro realizar análisis taxonómicos, analíticos e interpretativos orientados al descubrimiento de los modos de ver en el pasado, en especial cuando tomamos en serio el viejo *dictum* de los historiadores del arte de "que no todo lo visual es efectivo en una misma época y lugar".

Agradecimientos: A Pedro Mege y Carlos Aschero quienes revisaron este manuscrito. Estas ideas surgieron durante la ejecución del Proyecto FONDECYT 1980200, sin este aporte y otros anteriores, difícilmente habría tenido la posibilidad de explorar seriamente en nuevos horizontes.

⁵ Procedimientos y dispositivos que, al menos hasta ahora, no han sido registrados en el arte rupestre americano, pero que son característicos del arte Kung San (Lewis-Williams 1981) y el arte del Paleolítico Superior (Leroi-Gourhan 1968).

⁶ Una sistemática está constituida básicamente por "procedimientos para la creación de conjuntos de unidades" cuyo fin es resolver problemas específicos (Dunnell 1977:38).

REFERENCIAS CITADAS

- Aschero, C.
1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales; un encuadre arqueológico. *Arqueología Contemporánea Argentina*, pp. 109-144. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires.
- Aschero, C. y M. Podestá
1986. El arte rupestre en asentamientos precerámicos de la puna argentina. *Runa* 16: 29-57.
- Berenguer, J.
1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre. *Arte rupestre de Los Andes de Capricornio*. Editado por José Berenguer y Francisco Gallardo, pp. 9-56, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Briones, L.
1984. Fundamentos para una metodología aplicada al relevamiento de los geoglifos del norte de Chile. *Chungara* 12: 41-56.
- Deregowski, J.B.
1995. Perception-despiction-perception, and communication: A sekeleton key to rock art and its significance. *Rock Art Research* 12 (1): 3-22.
- Dunnell, R.
1977. *Prehistoria moderna*. Ediciones Istmo, Madrid.
- Gallardo, F.
1992. Conceptos básicos de arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 15: 19-21.
- Gallardo, F., Sinclair, C. y C. Silva
1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. *Arte rupestre de Los Andes de Capricornio*. Editado por José Berenguer y Francisco Gallardo, pp. 57-96. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Gombrich, E.
1998. *Arte e ilusión*. Editorial Debate, Madrid.
- Horta, H.
2001. Sectorización de estilos en el arte rupestre del Loa, norte de Chile. *Segundas Jornadas de Arte y Arqueología*. Editado por José Berenguer, Luis Cornejo, Francisco Gallardo y Carole Sinclair, pp. 85-108. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Leroi-Gourhan, A.
1968. *Prehistoria del arte occidental*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Lewis-Williams, J. D.
1981. *Believing and seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings*. Academic Press, London.
- Maynard, L.
1977. Classification and terminology in australian rock art. *Forms in indigenous art*. Editado por Peter Ucko, Prehistory and Material Culture Series 13, pp. 327-402. Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, Gerald Duckworth and Company Ltd., London.
- Mege, P.
2000. Originales contra la fuerza. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 30: 41-46, Santiago.
- Montt, I.
2004. Elementos de atuendo e imagen rupestre en la subregión de río salado, norte grande de Chile. *Chungara*, Vol. Especial. Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, tomo 1: 651-661. Arica.
- Mostny, G. y H. Niemeyer
1983. *Arte rupestre chileno*. Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, Santiago de Chile.

Niemeyer, H.

1972. *Las Pinturas de la Sierra de Arica*. Editorial Gerónimo de Bibar, Editorial Universitaria, Santiago.

Niemeyer, H.

1978. La cueva con pinturas indígenas del río Pedregoso. *Notas del Museo* 19, Museo de Historia Natural de San Rafael, Mendoza.

Niemeyer, H.

1985. El yacimiento de petroglifos Las Lizas (Región de Atacama, Provincia de Copiapó, Chile). *Estudios de Arte Rupestre*. Editado por Carlos Aldunate, José Berenguer y Victoria Castro, pp. 131-171, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Niemeyer, H. y L. Weisner

1971. Petroglifos de la cordillera andina de Linares. *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena*: 405-470, Universidad de Chile, Santiago.

Rivera, M. y B. Marinov

2001. Arte rupestre y arqueología del sitio Laguna-Este, alto río Loa, norte de Chile. *Segundas Jornadas de Arte y Arqueología*. Editado por José Berenguer, Luis Cornejo, Francisco Gallardo y Carole Sinclair, pp. 115-133. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Schaafsma, P.

1984. Form, content, and function: Theory and method in north american rock art studies. *Advances in Archaeological Method*, Vol. 8. Editado por Michael Schiffer, pp. 237-277, Academic Press, New York.

Wölfflin, H.

1976[1915]. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Espasa Calpe S.A., Madrid.