

La perspectiva en el arte rupestre. Reflexión a partir de la tradición naturalista de la Precordillera de Arica

Marcela Sepúlveda¹

Resumen

En este ensayo buscamos definir diferentes expresiones de la perspectiva empleadas en el arte rupestre, precisando múltiples variantes para su identificación y análisis. Generalmente discutida en relación a la concepción y representación del espacio, ilustramos nuestros propósitos a partir del estudio de varios ejemplos del norte de Chile, en particular de la Precordillera de Arica. Sin ahondar en la compleja relación entre los modos de ver y modos de hacer en estas formas de representaciones visuales del arte prehispánico, planteamos sin embargo una reflexión relacionada con la imperante necesidad de expresión de la espacialidad por parte de los antiguos artistas y sus modos de ver. Si bien ilustrados aquí mediante figuras pintadas sobre roca, las categorías descritas en este trabajo podrían aplicarse a otras manifestaciones visuales, por ejemplo, grabadas o bien presentes sobre otros soportes en otras regiones de estudio.

Palabras Clave: tridimensionalidad, imágenes visuales, espacio, norte de Chile, elecciones

Abstract

In this essay we seek to define different expressions of perspective used in rock art, with the specification of multiple variants for their identification and analysis. Discussed in general in relation to the conception and representation of space, we illustrate our purposes with several examples from northern Chile, in particular from the Precordillera of Arica. Without delving into the complex relationship between ways of seeing and ways of doing things in these forms of visual representations of prehispanic art, we nevertheless propose a reflection related to the prevailing need of expression of the spatiality from the ancient artists and their way of see. Although illustrated in this article by figures painted on rock, the categories described could be applied to other visual manifestations, for example, engraved or presented on other media in other regions of study.

Keywords: tridimensionality, visual images, space, northern Chile, choices

Este ensayo nace de una reflexión emanada de nuestro trabajo acerca de las pinturas rupestres del norte de Chile: primero, en la cuenca del Loa Superior (Sepúlveda 2004, 2011a), luego en la Precordillera de Arica, región en la cual hemos venido desarrollando varias investigaciones desde hace ya más de una década. Siguiendo las sendas y propuestas realizadas previamente sobre animación o composición en el arte rupestre en este mismo Boletín (Gallardo 2005, 2009), nos pareció útil intentar reflexionar sobre la perspectiva y sus variadas formas de expresión en estas manifestaciones, al aparecer casos particularmente interesantes de esta expresión visual, sin que hasta ahora hayamos intentado definir categorías que resultaran beneficiosas para nuestros estudios.

¹ Universidad de Tarapacá, Instituto de Alta Investigación, Laboratorio de Análisis e Investigaciones Arqueométricas – UMR 8096 ArchAm (CNRS- Université Paris 1 Panthéon Sorbonne), marcelaasre@gmail.com

En particular, nos proponemos discutir la identificación de distintas expresiones de la tridimensionalidad mediante la definición de variadas formas de perspectiva, algunas previamente definidas para el arte parietal del Paleolítico Superior europeo, otras recién agregadas de modo de mejorar nuestro reconocimiento y registro visual. Sin que postulemos entender la perspectiva como un indicador estilístico-cronológico, buscamos más bien remarcar y definir diferentes expresiones de una resolución gráfica, insuficientemente problematizada hasta ahora en el arte rupestre en Chile y la cual, sin embargo, podría resultar útil al momento de caracterizar la variabilidad muchas veces reconocida en los conjuntos estilísticos identificados en distintas regiones del país o sobre otros soportes.

La finalidad de este trabajo busca precisar las múltiples expresiones gráficas de la perspectiva ilustradas con varios ejemplos de pinturas rupestres de la Precordillera de Arica. Analizadas de forma sistemática, pensamos que estas diferentes expresiones gráficas podrían permitirnos inclusive abordar la variabilidad estilística que hemos identificado en la región (Sepúlveda 2011c; Sepúlveda *et al.* 2013a). Más aún, podría permitirnos discutir con mayores antecedentes la compleja relación entre los modos de ver, como resultado de la relación espectador y su visión de mundo, y los modos de hacer de los antiguos artistas del norte de Chile, como expresión gráfica materializada de esos modos de ver. En esta primera instancia sin embargo nos atenemos específicamente a abordar en particular los modos de hacer en relación a la representación del espacio, para así establecer y definir diferentes categorías de perspectiva, previa su aplicación a un universo de estudio mayor, tarea que sobrepasa los objetivos de este ensayo.

Arte rupestre de la Precordillera de Arica en el extremo norte de Chile

En la Precordillera de Arica, los trabajos realizados inicialmente por Hans Niemeyer en la década de 1960 (Niemeyer 1972) y posteriormente junto a Virgilio Schiappacasse (Schiappacasse y Niemeyer 1996) permitieron el reconocimiento y registro de numerosos aleros con pinturas rupestres (Figura 1). Estudios posteriores en ese espacio situado entre 2800 y 3800 msnm dejaron en evidencia nuevos sitios, junto a una rica discusión acerca de su atribución cronológica en distintos períodos de la secuencia prehispánica de la región (Muñoz y Briones 1996; Santoro 1983, 1992; Santoro y Dauelsberg 1985). En la última década, recientes investigaciones han ampliado la cantidad de sitios con pinturas, además de precisar su atribución cronológica y vinculación con los procesos socio-históricos ocurridos en tiempos prehispánicos (Dudognon y Sepúlveda 2015, 2017; Guerrero-Bueno y Sepúlveda 2018; Meier *et al.* 2016; Sepúlveda 2011b; Sepúlveda *et al.* 2010, 2013a, 2017), con la aplicación además de nuevas técnicas de registro que han precisado nuestro universo de estudio (Cerrillo y Sepúlveda 2015; Guerrero-Bueno *et al.* 2015). La caracterización físico-química de pigmentos ha sido también emprendida para abordar la tecnología de las pinturas rupestres de la Precordillera y contrastar su composición con pigmentos y pinturas contemporáneas de la zona costera de la región (Sepúlveda *et al.* 2012, 2013b).

Hasta el 2006, las pinturas de la Precordillera de Arica habían sido agrupadas en el Estilo Sierra de Arica (Mostny y Niemeyer 1983:38–42), definido como manifestaciones realizadas con la técnica de pintura en policromía y la presencia ocasional de grabados, generalmente, superpuestos. La temática y la configuración de los paneles situados en aleros fueron definidas como

“asociaciones de camélidos naturalistas con hombres diminutos, desproporcionadamente esquemáticos, pequeños en comparación al animal. Estos hombres a veces van armados de arcos; arcos y escudos o de venablos; pero lo frecuente es que el hombre se representa como palote o como palote con brazos y piernas entreabiertas, y formando hileras, sea en un plano o en perspectiva, para lo cual inclinaban ligeramente la hilera” (Mostny y Niemeyer 1983:38).



Figura 1. Localización de sitios de pinturas rupestres de la Precordillera de Arica.

Las escenas fueron interpretadas en relación a la caza por *chacu* o por rodeo, aunque recientemente se han identificado otras técnicas de caza y formas de interacción hombre-animal (ver también Dudognon y Sepúlveda 2015). Respecto de los camélidos, se indica que estos “gozan de un gran dinamismo siempre de perfil y a la carrera, asociados en hileras o, más raramente, aislados” (Mostny y Niemeyer 1983:39). Se observa la presencia de rasgos anatómicos con gran precisión, por ejemplo,

pezuñas. Se trata de animales en actitudes animadas, dado el movimiento que presentan en ciertos casos el cuello, la cola o las orejas. En este estilo los símbolos o temas geométricos-abstractos son escasos (Mostny y Niemeyer 1983).

Considerando toda la nueva información producida en los últimos años, nos planteamos el objetivo de re-evaluar este estilo, pues su definición nos resultaba parcialmente adecuada. En efecto, para nosotros el Estilo Sierra de Arica restringe el conjunto de representaciones pintadas de la Precordillera únicamente a lo que hemos re-denominado como Tradición Naturalista o también Grupo Estilístico 1 (GE-1)², con sus dos variantes: GE-1-1 y GE-1-2 (Sepúlveda 2011b; Sepúlveda *et al.* 2013a), atribuidas al Arcaico Tardío (4000 – 1700 a.C.) y extensible hasta inicios del Formativo (1700 a.C. – 500 d.C.) (Dudognon y Sepúlveda 2017; Guerrero-Bueno y Sepúlveda 2018; Sepúlveda *et al.* 2010, 2013a, 2017). Otro grupo con representaciones menos naturalistas, con menos detalles en sus rasgos anatómicos, en actitudes dinámicas, y en escenas compuestas por una cantidad inferior a las observadas en las escenas de caza, fue definido como Grupo Estilístico 2 (GE-2) (Sepúlveda 2011b; Sepúlveda *et al.* 2013a)³. No obstante, pese al reconocimiento de ciertas semejanzas entre las figuras agrupadas en estos grupos estilísticos, es evidente que una gran cantidad de manifestaciones no se inserta completamente en estas descripciones, evidenciando el empleo de una gran variedad de soluciones gráficas vinculadas, entre otras, al uso de diferentes formas de representación de la tridimensionalidad.

La perspectiva

El término perspectiva alude inevitablemente a una dimensión geométrica plasmada en una representación visual, para la expresión tridimensional del espacio en un soporte bidimensional. En su origen el concepto se encuentra íntimamente relacionado con el arte del Quattrocento o pintura renacentista. Sin embargo, su aplicación en el arte proviene inicialmente del descubrimiento de la perspectiva cónica (principio geométrico), empleada en el diseño arquitectónico de la Cúpula de Florencia, por parte de Filippo Brunelleschi a principios del siglo XV (Francstel 1965).

Actualmente, se entiende la perspectiva como la forma de dibujar que permite que los objetos ubicados más lejos se vean más pequeños; a la inversa, que los objetos más cercanos se vean más grandes. Por ende, la perspectiva puede interpretarse como la manera de reducir y plasmar diferentes planos de representación en solo dos. No obstante, más allá de composiciones que incluyen varias figuras o representaciones, la perspectiva también puede remitir a un solo objeto haciendo que éste sea visto simultáneamente desde diferentes ángulos. Este último modo de representación alcanza su máxima expresión en el Cubismo, siendo uno de sus principales exponentes Pablo Picasso, quien iniciara dicho movimiento a partir de su obra *Las Damas de Avignon* (Francstel 1965)⁴.

2 El concepto Grupo Estilístico fue escogido de modo de permitirnos agrupar en un mismo conjunto, una importante cantidad de figuras, tanto animales como humanas, pese a su gran variabilidad estilística de representación (*sensu* Aschero 2006).

3 Las figuras del GE-2 siguen normas de representación distintas al GE-1, con animales y antropomorfos más esquemáticos, bajo formas de composición diferente atribuidas a tiempos más tardíos y en posible asociación a los desarrollos regionales presentes en la Precordillera, a partir del 1200 d.C. (Sepúlveda *et al.* 2010).

4 Esta forma de representar las figuras humanas resulta semejante a la observada en el arte egipcio. Sin embargo, para estos casos se plantea que los egipcios jamás desarrollaron la perspectiva como forma de representación, poniendo entonces el acento en la recepción de las formas, es decir en el efecto buscado tras la percepción directa del objeto. Esta convención artística característica del arte egipcio estaría así relacionada con normas específicas seguidas de los artistas para representar la realidad. Estas convenciones varían según el estilo propio a cada período del arte egipcio (Hartwig 2014).

Si bien el término perspectiva alude, generalmente, y de forma más estricta al arte pictórico histórico y contemporáneo, varios estudiosos del arte paleolítico europeo han visto en la perspectiva un concepto válido para entender la representación de diferentes planos en las figuras animales pintadas de ese período (Breuil 1952; Leroi-Gourhan 1984[1972-1973]; Raphaël 1986; Rouzaud *et al.* 1992). Para ellos, la perspectiva ha sido entendida como las distintas soluciones visuales existentes para resolver la representación de la tridimensionalidad (tercera dimensión) en uno o dos planos (Aujoulat 1993). Es así como este tipo de análisis resulta bastante común en el arte parietal europeo, siendo hasta ahora solamente esbozado en el arte rupestre chileno, sin que haya habido una reflexión específica sobre sus formas de expresión e implicancias en términos estilísticos (Horta 1996; Mostny y Niemeyer 1983; Valenzuela 2007). Sin embargo, pensamos que las semejanzas en el énfasis naturalista o realista de las figuras evidentes en los dos conjuntos pintados, el paleolítico y el precordillerano, posibilita este ejercicio analítico.

En el estudio del arte rupestre es recurrente hallar la descripción de imágenes figurativas, definidas como realistas. Con ello y de manera no necesariamente explícita, se ha deseado rescatar la intención del autor o del artista por reproducir ciertas características del referente real, las que se encuentran de cierta forma ligada a los modos de representación del volumen o de la perspectiva. Consecuentemente, esta intencionalidad se ha traducido en la identificación de distintas formas de perspectiva, entendiéndose que este concepto se refiere a una forma de representación relacionada con la concepción del espacio, a diferencia de la animación o movimiento referidos a la expresión del tiempo (Gallardo 2005; Leroi-Gourhan 1984[1973-1974]).

Para efecto de este trabajo, entendemos que una manifestación rupestre corresponde a un ejercicio visual y de representación que supone cierta abstracción de la realidad, con la consecuente conceptualización de las soluciones gráficas que permiten la reproducción del referente real (*sensu* Gombrich 2002:222; véase también Gallardo 2001; Montt 2004; Sepúlveda 2004). Por lo tanto, es posible pensar que los arreglos visuales establecidos para la reproducción del volumen sean una de las soluciones esbozadas por los artistas del pasado para la representación del referente real.

Aún más, y como lo subraya Panofsky (1975[1925]:47), “el espacio homogéneo [el de la perspectiva] no se constituye como un espacio dado; es un espacio engendrado por una construcción”. Para el autor, la perspectiva no es algo dado o arbitrario, sino una forma convencional específica de un artista, de un grupo o de una sociedad (véase también Berger 1998). Así, Panofsky, quien elabora su reflexión desde la pintura del Renacimiento, define que la perspectiva es una forma convencional de representar la realidad, pero también de comprender la realidad. En nuestro caso, si bien reconocemos que el término proviene del arte pictórico europeo, y retomando los planteamientos de Panofsky, entendemos la utilidad del concepto, pues analizado exhaustivamente podría permitirnos precisar estilos de representación en las expresiones visuales pintadas de otras épocas, regiones o sociedades.

Más aún coincidimos también con los planteamientos de Francastel (1965) quien propone, más ampliamente, que la perspectiva es la forma como los artistas de una época determinada representan el mundo —o el espacio—, como un espacio abierto a sus actos e intereses. El mundo se organiza en función de la posición del espectador. Se construye para la mirada del espectador quien, a posteriori, debe ubicarse frente a ese mundo. El artista crea una ilusión de la realidad, representando la tridimensionalidad en un plano bidimensional (Gombrich 1992, 2002[1960]), abierta ante la mirada del espectador, quien contribuye a la re-creación del mundo representado por el artista,

y quien comunica cierta forma de percibir y ordenar el mundo (Bourdieu 1977:408). Es en esta ilusión y su percepción que una representación puede adquirir su eficacia simbólica (Prévost 2003). Insertas en su contexto socio-cultural e histórico más amplio, estas formas de expresión podrían permitirnos inclusive acercarnos a ciertas formas de percepción del mundo en el pasado (Washburn 1983:6).

Expresiones de la perspectiva

Para abordar nuestra revisión de las formas de la perspectiva es necesario distinguir entre su expresión en una sola figura, que llamaremos **perspectiva individual**; de otras que conciernen a un conjunto de figuras, y que denominamos **perspectiva de conjunto**. Estas dos primeras expresiones de la perspectiva representan atributos meramente gráficos. Otra manifestación de la perspectiva se relaciona con el uso de determinados rasgos naturales o relieves de los soportes o su énfasis mediante trazos pintados intencionalmente, la que definimos como **perspectiva de soporte**.

Distinguimos además para las diferentes modalidades de perspectivas múltiples formas de expresiones, con la finalidad de recalcar inclusive la existencia de diferentes alternativas para cada una de ellas. Para ilustrar esta propuesta conceptual, recurrimos a algunos ejemplos de la Precordillera de Arica, a partir de registros efectuados *in situ* y mediante análisis de registros fotográficos. También, haremos mención a las manifestaciones pintadas de otras regiones del norte Chile, cuando no existan ejemplos claros en las pinturas de nuestra región de estudio.

Perspectiva individual

Esta es la forma de perspectiva más común. Se trata de observar cómo ciertos atributos de una sola figura permiten graficar diferentes dimensiones espaciales. En el caso del arte paleolítico europeo, Leroi-Gourhan (1984[1972-1973]; 2009:524) distingue figuras en perfil absoluto, en perspectivas bi o pluri-angular opuestas –cuando diferentes partes del sujeto pueden ser el objeto de un acercamiento al espectador en 180°–, bi-angular derecha –cuando el sujeto es visto alternativamente de frente y de perfil– (o perspectiva torcida, *sensu* Breuil 1952), bi-angular oblicua –cuando el sujeto es traído hacia nuestra vista en 45°– (o perspectiva semi-torcida, *sensu* Breuil 1952) y uni-angular –refiere a la perspectiva lineal del arte clásico, cuando existe un solo punto de vista, situado un poco hacia delante o hacia atrás del sujeto.

Todas estas formas de perspectivas se refieren específicamente a la relación entre la representación del cuerpo y algunos de sus segmentos u otros atributos anatómicos, tales como la cabeza, la(s) oreja(s), la(s) cornamenta(s) y las patas (ver por ejemplo para Lascaux, Aujoulat 2005). El perfil absoluto refiere a figuras representadas en un sólo plano sin ningún tipo de desdoblamiento. En Chile, esta ha sido también denominada como forma esquemática simple cuando, por ejemplo, se representa un camélido completamente de perfil con dos patas y una oreja, lo que para nosotros podría relacionarse la representación de figuras más icónicas reducidas a la mínima cantidad de rasgos posibles del animal (Figura 2) (Sepúlveda 2004). Las otras formas de perspectivas identificadas, tales como bi o pluri-angular, son posibles de apreciar cuando los cuerpos de los animales se representan de perfil, mientras que algunos de los miembros, como sus patas u orejas, se desdoblan (Figuras 3A

a 3E). En escasos ejemplos de la Precordillera, por ejemplo, es posible ver este tipo de perspectiva aplicada al atributo pezuña, las que son representadas como si fueran miradas desde arriba, cuando lo normal sería no verlas y graficar las patas de perfil (Figuras 3A y 3B). Estos casos de perfil individual son los más comunes en el arte de la Precordillera y se encuentran en varias representaciones de los sitios de Vilacaurani, Pampa El Muerto y Tangani.



Figura 2. Camélidos en rojo representados en perfil absoluto, detalle de panel 1 de Pampa El Muerto 11.

Otra opción, identificada como perspectiva de contorno, atañe al uso de grabados que vienen a delimitar la silueta de figuras cuyo cuerpo puede estar pintado. Los profundos trazos que definen cada animal marcan claramente un contorno que hacen que la figura sobresalga del soporte, generando una sensación de volumen, también relacionado con la representación del espacio. Esta última forma es apreciable recurrentemente en el arte parietal europeo, así como en el estilo Taira-Tulán, siendo sin embargo también definido como rasgo técnico específico del pictograbado (Figura 4) (Berenguer 1995, 1999; Horta 1996, 2000).

Perspectiva de conjunto

Esta forma se vincula también con la composición de los paneles, pues se trata de observar la relación existente entre diferentes figuras, pero específicamente en relación a la representación del espacio (Gallardo 2009; Leroi-Gourhan 1984[1974-1976]; Raphaël 1986). En estos casos, la perspectiva puede expresarse por rebasamiento o yuxtaposición, como lo definiera inicialmente Leroi-Gourhan (1984[1972-1973]). Esto ocurre cuando una figura es representada completa, pero cuyo cuerpo muestra la presencia de varias patas y/o varias cabezas, como si diferentes animales estuvieran detrás del animal situado en primer plano, lo cual puede vincularse también con la intencionalidad de representar cierta forma de animación. Esta técnica apreciada en los inicios del

arte del Paleolítico Superior europeo resulta escasa en Chile. Sin embargo, se puede reconocer como una característica claramente apreciable también en los paneles atribuibles al estilo Taira-Tulán (Figura 4) (Berenguer 2004:Figura 8; Horta 1996; Vilches 2005).



Figura 3. Representación de perspectivas bi o pluri-angulares: A. Detalle de panel 4 de Vilacarauni; B. Detalle de panel 4 de Vilacarauni; C. Detalle de panel 1 de Pampa El Muerto 8; D. Detalle de panel de Chapicollo; E. Detalle de panel de Tangani 15.



Figura 4. Detalle de panel del sitio Taira-Tulán. Se aprecian figuras superpuestas cuyo contorno fue piqueteado sobre otras figuras sólo pintadas.

Una forma de perspectiva de conjunto también bastante común referida a la superposición de distintas figuras (Leroi-Gourhan 1984[1972-1973]), ya sea total o parcialmente, la denominaremos perspectiva por superposición. En estos casos, la presencia de varias figuras superpuestas nos permite deducir la manifestación de varios planos de representación al referirse a composiciones escenificadas. La sola presencia de superposición, no obstante, no garantiza perspectiva, sino que también puede ser atribuida a diferentes autores y, por ende, haber sido realizada en distintos momentos (Horta 1996). Una lectura y revisión estilística y/o tipológica del conjunto de figuras superpuestas (con patrones de representación semejantes) y por ende del tipo de escena graficada son necesarios. En otras palabras, se requiere precisar si las figuras superpuestas pertenecen a una misma y única escena que podríamos considerar como construida así de modo intencional.

Otra forma de perspectiva de conjunto, definida como perspectiva por tamaño, puede reconocerse a partir de la variación de los tamaños de las figuras de un panel y que componen una misma escena también claramente identificable (para la definición de escena, ver Gallardo 2009). En estos casos, los diferentes tamaños permiten manifestar varias dimensiones espaciales, siguiendo la siguiente norma: mientras más grandes más cercanos, mientras más lejos más pequeños. Sin embargo, extrañamente esta regla no parece ser común, con la apreciación de figuras de mayor tamaño en segundo plano frente a representaciones de menor tamaño en el primer plano (Figura 5, parte inferior). Más que un

error, desde nuestro punto de vista actual, esta variante puede ser intencional dentro de un conjunto de convenciones gráficas específicas.

Finalmente, otra forma de perspectiva de conjunto refiere al uso de diferentes colores o distintas tonalidades de un mismo color combinados con los tamaños de las figuras para graficar varias dimensiones espaciales (Figura 5, parte central, camélidos amarillos sobre otros de tonalidades rojo oscuro y claro). La definimos como perspectiva por color. En la Precordillera de Arica esta variante de perspectiva resulta raramente apreciable y más que a un factor intencional podría también remitir a superposiciones de figuras y/o escenas ocurridas a lo largo del tiempo. La evaluación del uso de esta forma de perspectiva por color requiere también evaluar las semejanzas estilísticas de un conjunto sobre otro y poder entonces asociarlas a un mismo posible momento de ejecución.



Figura 5. Detalle de panel 4 de Vilacarauni. En la sección media inferior de la fotografía se pueden apreciar camélidos rojos más pequeños superpuestos a camélidos de tonalidad rojo más oscuro de mayor tamaño. En la parte superior se observa la superposición de figuras de distintos colores: en este caso amarillo sobre rojo.

Perspectiva de soporte

Otra forma de perspectiva se logra a través del uso del soporte, en cuyo caso se emplearon formas naturales, o remarcadas de la roca mediante trazos pintados agregados, para simular la representación del espacio. Para este caso, Leroi-Gourhan (1984[1972-1973]) define la variación de suelo en perspectiva, cuando se grafica la existencia de un piso. Este suelo puede estar pintado o grabado. También en otros casos se utilizan fisuras o líneas existentes en el soporte de modo de simular el suelo (Figuras 6A y 6B).

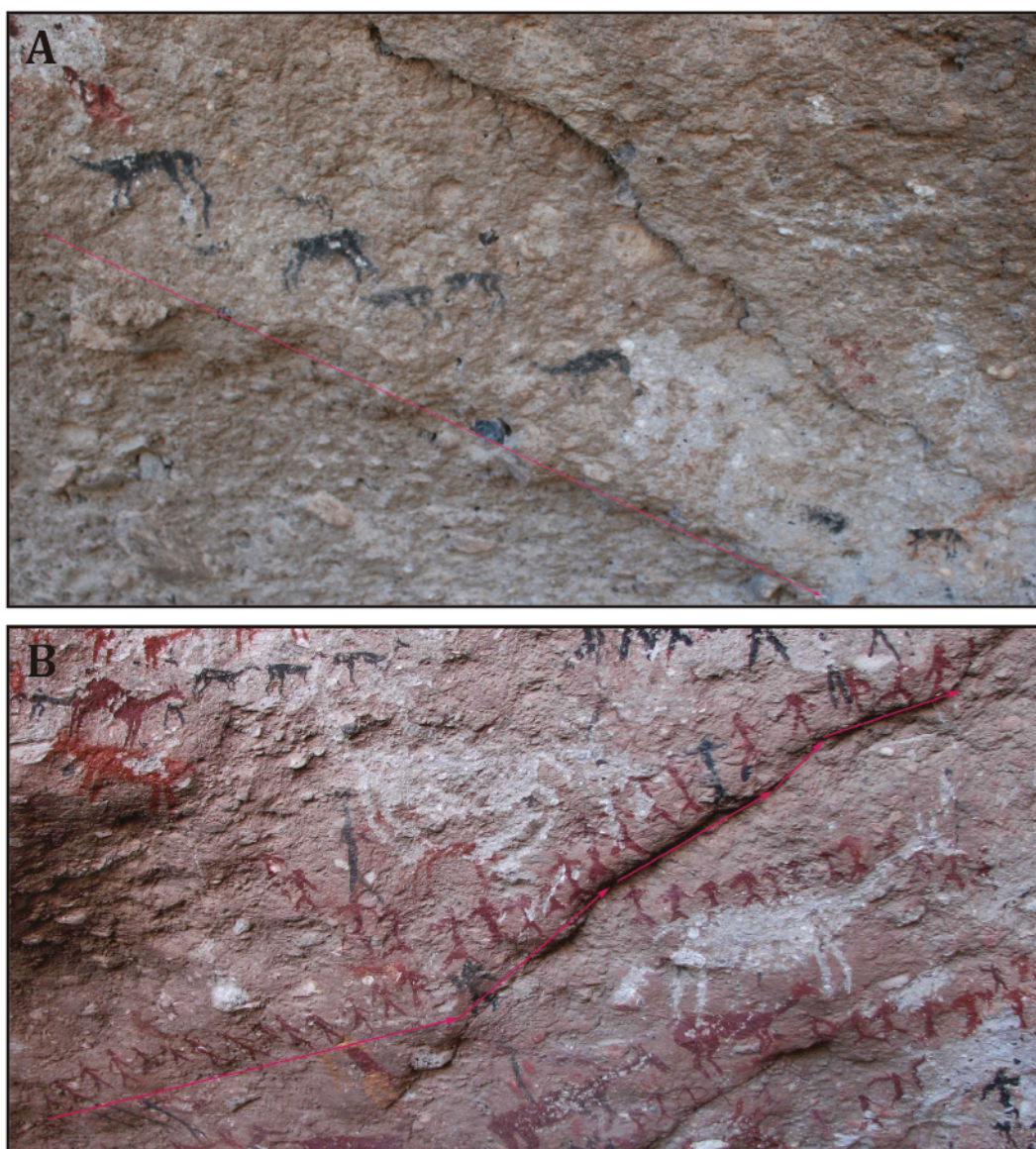


Figura 6. Ejemplos de perspectivas de soporte: A. Uso de relieve de soporte empleado como línea imaginaria para la representación de la hilera de camélidos de color negro. Detalle de panel de Tangani 6; B. Uso de falla de relieve para representación de hilera de antropomorfos alineados de frente. Detalle de panel de Tangani 1.

En otros casos se observa la utilización del soporte como parte de la figura, de modo de incorporarlo directamente a la representación deseada, lo que contribuye a reproducir visualmente el volumen del referente real sin necesidad de graficarlo explícitamente. Frecuentemente observado en las pinturas del Paleolítico europeo, por ejemplo, en los Caballos de Pech-Merle, en nuestro corpus de estudio solo pudimos registrar este tipo de perspectiva en el sitio de Pampa El Muerto 11, donde el soporte permite delinear el contorno de una figura de pez, empleando entonces la cavidad natural de la roca para simular el cuerpo que presenta trazos pintados para graficar su piel (Figura 7).

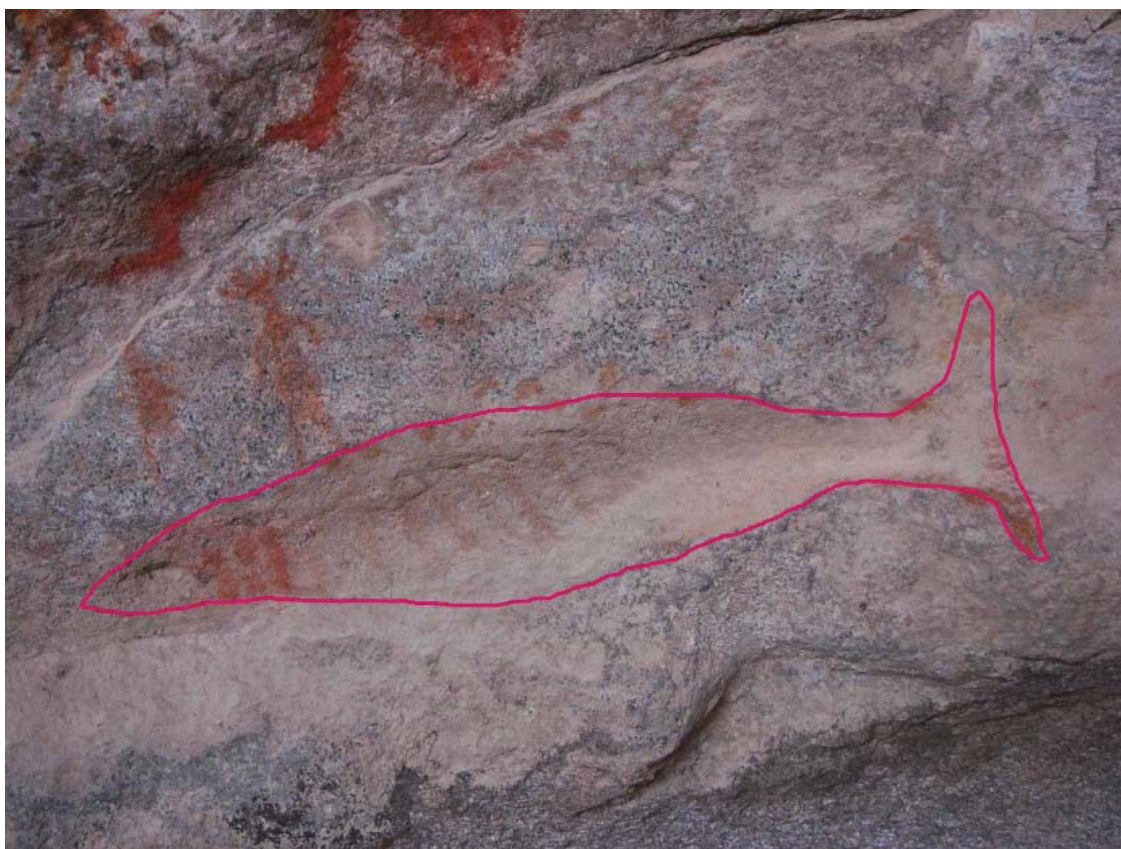


Figura 7. Uso de concavidad del relieve como delimitación de una figura de pez cuyo cuerpo se encuentra pintado con líneas verticales en rojo. Solo la cola se encuentra pintada pues el soporte no demarca, específicamente, ese contorno de la figura. Detalle de panel de Pampa El Muerto 11.

Para seguir reflexionando...

Quizás, tal como varios colegas señalaran tras la revisión de la versión original de este trabajo, el término perspectiva no sea el más adecuado para referirnos a las formas de representación de múltiples planos o dimensiones en el arte rupestre prehispánico de Chile. Sin embargo, quisimos llamar la atención sobre un aspecto raramente abordado en el estudio de este tipo de manifestación visual y el cual, sin duda, puede resultar útil para su análisis. La representación de la tridimensionalidad es además difícilmente abordable sin el estudio de las composiciones y estilos de las figuras representadas.

El centrarnos en la manera como la perspectiva se representa en variados casos del arte rupestre de la Precordillera de Arica y de otros estilos del norte en Chile nos abre nuevas pistas de reflexión para intentar comprender sus formas de expresión y la variabilidad estilística que hemos ido revelando en el último tiempo. Para la Precordillera de Arica, las perspectivas bi y pluri-angular y de conjunto con variadas formas de superposición y de tamaño parecen caracterizar al GE-1, que agrupa las figuras de la Tradición Naturalista y que presentan por ende un mayor énfasis en la representación de los rasgos anatómicos de los camélidos y escenas con múltiples animales (Figuras

3 y 5). La perspectiva de perfil absoluto parece en cambio más propia de escenas con figuras en las cuales se observa además la pérdida de los rasgos naturalista, característicos de GE-2 (Figura 2). Un estudio más específico sobre el conjunto de representaciones pintadas de la Precordillera podría permitir cuantificar el uso de estas formas de perspectivas y así ponderar su utilización, para finalmente caracterizar más precisamente los grupos estilísticos que, insertos en sus contextos socio-históricos, podrían permitirnos reflexionar más concretamente sobre los modos de ver, desde los modos de hacer.

Hemos definido múltiples formas de la tridimensionalidad, algunas de ellas ya previamente establecidas, otras nuevas. En suma, este ejercicio nos condujo a mirar con más detención las representaciones pintadas. Quisimos con esto ampliar el conjunto de criterios formales comúnmente empleados en el estudio del arte rupestre, entre los cuales los más frecuentes son el tipo de figura o motivo, dimensiones, técnicas, cantidad y posición de atributos, animación, entre muchos otros. También hemos querido recordar cuán necesario es aprender a mirar: observar qué y cómo es representado. Este ejercicio nos permite revelar aspectos raramente considerados en el estudio del arte rupestre en Chile; más aún, nos obliga a volver a precisar categorías que pueden parecer básicas, pero no por eso poco necesarias.

Observar nos lleva a ejercitar nuestra propia forma de ver, lo que a su vez que nos induce a intentar pensar ¿Qué vieron los antiguos pintores? ¿Qué representaron en particular? ¿Qué aspectos fueron importantes o determinantes para los artistas del pasado? Para ello, lo que intentamos aquí fue rescatar y precisar sus modos de hacer a través de la categorización de múltiples formas de perspectivas posibles. Lo interesante, en suma, es que a través de este ejercicio fue posible reconocer la importancia que tuvo la representación de la tridimensionalidad, y entonces del espacio, para los antiguos autores de las pinturas de la Precordillera de Arica, y del Loa Superior en el caso de las figuras de estilo Taira-Tulán, permitiéndonos ilustrar varias de las formas de perspectivas aquí definidas. Así, sus autores no sólo buscaron representar a los animales con sus rasgos anatómicos distintivos, sino recalcar su presencia en el espacio, en un entorno gráficamente ausente pero visualmente reproducido a través del uso de distintas formas de perspectiva. Este aspecto tuvo que ser, sin dudas, muy relevante para los pintores de los diferentes estilos relacionados con las tradiciones más naturalistas del arte, diferenciándose así de los conjuntos estilísticos de períodos más recientes caracterizados por una mayor esquematicidad e iconocidad (Sepúlveda 2004).

Planteamos, en consecuencia, como hipótesis de trabajo que los artistas de tiempos arcaicos y formativos buscaron sin dudas rescatar la representación de espacio como un aspecto fundamental de sus modos de ver, siendo reproducido en sus modos de hacer a través de algunas de las formas de perspectivas aquí descritas. El uso de una forma de perspectiva u otra respondió a una elección específica entre múltiples alternativas gráficas posibles, por lo que da cuenta de una intencionalidad clara en la búsqueda de la representación del espacio que los rodeó. Quizás este haya tenido justamente un valor específico para las más antiguas poblaciones de tierras altas del norte de Chile. Un estudio más detallado de las variantes aquí propuestas en el arte rupestre de la Precordillera de Arica podría consecuentemente quizás permitirnos precisar los cambios en la relación de sus autores con el espacio, a través de las modificaciones ocurridas en las formas de expresión de la tridimensionalidad a lo largo del tiempo.

Epílogo

En el estudio del arte, lo que nosotros registramos corresponde en última instancia a la solución gráfica final, es decir, la representación ocurrida tras la elección de un conjunto específico de atributos visuales considerados relevantes. Entendemos, sin embargo, que sus modos de hacer están intrínsecamente vinculados con sus modos de ver y, por lo tanto, con sus modos de percibir el mundo. Ahora bien, si existieron normas o patrones que preestablecieron las formas de representar este mundo, no podemos resumir el trabajo de estos artistas a estas condicionantes. Para nuestro deleite, muchas veces nos encontramos con resoluciones gráficas únicas, instantes de actos creativos particulares (Sepúlveda 2011c). Un caso relevante y que ilustra esta idea se observa justamente en relación a una expresión especial de la perspectiva, en un panel de Tangani-3 (Figura 8). En este sitio, tal como fuera mencionado por Niemeyer (Mostny y Niemeyer 1983), se evidencia el empleo de la perspectiva abatida. Acto de genialidad creativa, y cuyo ejemplo nos invita a acercarnos a esa antigua percepción de mundo, a esa concepción del espacio que tantas veces se nos escapa en el registro y comprensión del pasado.



Figura 8. Ejemplo único de perspectiva abatida, detalle de panel de Tangani 3.

Agradecimientos. Proyecto Mayor de Investigación Científica y Tecnológica Universidad de Tarapacá 8766-17. Trabajo re-pensado en el marco del proyecto FONDECYT 1130808, y que fuera originalmente presentado como parte del simposio organizado por Daniela Valenzuela e Indira Montt, y comentado por Dánae Fiore, en el marco del XVIII Congreso Nacional de

Arqueología Chilena celebrado en la ciudad de Valparaíso el año 2009. No logrado ser publicado en dicha ocasión, actualizamos nuestro trabajo pues considerábamos necesario seguir aportando a la discusión conceptual y metodológica relacionada con el estudio del arte rupestre en Chile. Agradezco a Margarita Alvarado, Felipe Armstrong, al evaluador anónimo y a los editores por comentar y contribuir a mejorar la versión original de este trabajo. Finalmente agradezco a Benjamín Ballester por alentarme a retomar este trabajo y publicarlo al fin.

Referencias citadas

- Aschero, C. 2006. De cazadores y pastores. El arte rupestre de la modalidad río Punilla en Antofagasta de la Sierra (Puna meridional, Argentina). En: *Tramas en la piedra*, editado por D. Fiore y M. M. Podestá, pp. 103-140. Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires.
- Aujoulat, N. 1993. La Morphologie. En: *L'art pariétal Paléolithique. Techniques et méthodes d'études*, editado por Groupe de réflexion sur l'art paléolithique, pp. 281-288. Éditions du CTHS, Paris.
- Aujoulat, N. 2005. Perspective. En: *Lascaux. Movement, space and time*, editado por N. Aujoulat, pp. 215-227. Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York.
- Berenguer, J. 1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 27(1):7-43.
- Berenguer, J. 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En: *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 9-56. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Berenguer, J. 2004. Cinco milenios de arte rupestre en Los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9:75-108.
- Berger, R. 1998. Les enjeux du visible: perspective, piège, passage. Flash Informatique FI-SP, <http://ditwww.epfl.ch/SIC/SA/publications/FI98/fi-sp-98/sp-98-page4.html> (9 diciembre 2017).
- Bourdieu, P. 1977. Sur le pouvoir symbolique. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 32(3):405-411.
- Breuil, H. 1952. *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Centre d'Études et Documentation Préhistorique, Montignac.
- Cerrillo, E. y M. Sepúlveda. 2015. An assessment of methods for the digital enhancement of rock art paintings: The rock art from the Precordillera of Arica (Chile) as a case study. *Journal of Archaeological Science* 55:197-208.
- Dudognon, C. y M. Sepúlveda. 2015. Scenes, camelids and anthropomorphics style variations in the north Chile's rock art during Archaic and Formative transition. En: *Proceedings of the XIX Internacional Rock Art Conference IFRAO 2015*, editado por H. Collado y J. García, pp. 217-230. Arkeos, Cáceres.
- Dudognon, C. y M. Sepúlveda. 2017. Rock art of the Upper Lluta Valley, far-northern Chile (South-Central Andes): A visual approach to socio-economic transition in the Archaic-Formative Periods (6,000-1,500 BP). *Quaternary International*. <http://dx.doi.org/10.1016/j.quaint.2016.10.009>
- Francastel, P. 1965. *Peinture et société: Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*. Éditions Gallimard, Paris.

- Gallardo, F. 2001. Arte rupestre y emplazamiento durante el Formativo Temprano en la cuenca del río Salado (desierto de Atacama, norte de Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8:83-97.
- Gallardo, F. 2005. Notas sobre la construcción de la imagen en el arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 38:45-51.
- Gallardo, F. 2009. Sobre la composición y disposición en el arte rupestre de Chile: consideraciones metodológicas e interpretativas. *Magallania* 37(1):85-98.
- Gombrich, E. 1992. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Editorial Alianza Forma, Madrid.
- Gombrich, E. 2002[1960]. *L'art et l'illusion*. Édition Phaidon, Paris.
- Guerrero-Bueno, Z. y M. Sepúlveda. 2018. Arte rupestre pintado en alero Pampa El Muerto 11 de la Precordillera de Arica (extremo norte de Chile): propuesta estilística y secuencia cronológica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. En Prensa.
- Guerrero-Bueno, Z., M. Sepúlveda y E. Cerrillo. 2015. Aproximación mediante técnicas digitales de documentación al estudio del arte rupestre pictórico en el sector Pampa el Muerto (extremo norte de Chile). En: *Proceedings of XIX Internacional Rock Art Conference IFRAO 2015*, editado por H. Collado y J.J. García, pp. 523-536. Arkeos, Cáceres, España.
- Hartwig, M. 2014. Style. En: *A Companion to ancient Egyptian art*, editado por M. K. Hartwig, pp. 39-59. Wiley Blackwell, USA.
- Horta, H. 1996. Taira: definición estilística e implicancias iconográficas de su arte rupestre. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 28(1-2):395-417.
- Horta, H. 2000. El arte rupestre de Taira. Definición estilística e iconográfica. *Revista de Teoría del Arte* 2:83-155.
- Leroi-Gourhan, A. 1984[1972-1973]. Del soporte al abordamiento de la perspectiva en el arte paleolítico. En: *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, editado por A. Leroi-Gourhan, pp. 122-143. Colegio Universitario de Ediciones ISTMO, Madrid.
- Leroi-Gourhan, A. 1984[1973-1974]. Espacio y tiempo en el arte rupestre paleolítico. En: *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, editado por A. Leroi-Gourhan, pp. 144-158. Colegio Universitario de Ediciones ISTMO, Madrid.
- Leroi-Gourhan, A. 1984[1974-1976]. Agrupación y composición de los conjuntos parietales paleolíticos (1) y (2). En: *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, editado por A. Leroi-Gourhan, pp. 159-195. Colegio Universitario de Ediciones ISTMO, Madrid.
- Leroi-Gourhan, A. 2009. *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*. Éditions Jérôme Million, Grenoble.
- Meier, V., Z. Guerrero-Bueno, E. Cerrillo-Cuenca y M. Sepúlveda. 2016. Pinturas rupestres de la Precordillera de Arica (Norte de Chile). Nuevos avances y síntesis preliminar para la cuenca del río Tignamar. *Boletín SLARB* 30:36-47.
- Montt, I., 2004. Elementos de atuendo e imagen rupestre en la subregión de río Salado, norte grande de Chile. *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena / Chungara Revista de Antropología Chilena* 36 Volumen Especial, Tomo II, pp. 651-661. Universidad de Tarapacá, Arica.
- Mostny, G. y H. Niemeyer. 1983. *Arte rupestre chileno*. Serie El Patrimonio Cultural Chileno. Colección Historia del Arte Chileno, Santiago.
- Muñoz, I., y L. Briones. 1996. Poblados, rutas y arte rupestre precolombinos de Arica: descripción y análisis de sistema de organización. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 28(1-2):47-84.
- Niemeyer, H. 1972. *Las pinturas rupestres de la sierra de Arica*. Editorial Jerónimo de Bibar, Santiago.
- Panofsky, E. 1975[1925]. *La perspective comme forme symbolique*. Éditions de Minuit, Paris.
- Prévost, B. 2003. Pouvoir ou efficacité symbolique des images. *L'Homme* 165(1):275-282.

- Raphaël, M. 1986. La composition de la bataille magique d'Altamira. En: *Trois essais sur la signification de l'Art Patriétal*, editado por M. Raphaël, pp. 79-107. Le couteau dans la plaie-Kronos, Paris.
- Rouzaud, F., J. Rouzaud y E. Lemaire. 1992. Quelle perspective utilisèrent les hommes du Paléolithique supérieur? *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences* 314:209-216.
- Santoro, C. 1983. *Cave and rockshelter art study*. Preliminary report supported by a Grant from the National Geographic Society N° 2623/83.
- Santoro, C. 1992. *Study of rockshelter art in Northern Chile*. Final Report, supported by a Grant from National Geographic Society N°2983/84.
- Santoro, C., y P. Dauelsberg. 1985. Identificación de indicadores tempo-culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile. En: *Estudios de arte rupestre. Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 69-86. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Schiappacasse, V. y H. Niemeyer. 1996. Las pictografías de los aleros de Itiza y de Mullipungo de la sierra de Arica. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 28(1-2):253-276.
- Sepúlveda, M. 2004. Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa superior en tiempos incaicos. ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu? *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36(2):439-451.
- Sepúlveda, M. 2011a. Arte rupestre y complejidad social durante el período Intermedio Tardío, en la localidad del río Salado (norte de Chile). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 43(1):53-72.
- Sepúlveda, M. 2011b. La Tradition Naturaliste des peintures rupestres des groupes chasseurs-cueilleurs de l'extreme nord du Chili. En: *Peuplement et préhistoire en Amérique*, editado por D. Vialou, pp. 453-464. Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Paris.
- Sepúlveda, M. 2011c. Estilo v/s agencia: rescate del individuo en la práctica rupestre. En: *Teoría arqueológica en Chile: reflexionando en torno a nuestro quehacer disciplinario*, editado por P. Ayala y F. Vilches, pp. 188-209. Ediciones Universidad Católica del Norte y Universidad de Chile, Santiago.
- Sepúlveda, M., M. García, E. Calás, C. Carrasco y C. Santoro. 2013a. Pinturas rupestres y contextos arqueológicos de la Precordillera de Arica (extremo norte de Chile). *Estudios Atacameños* 46:27-46.
- Sepúlveda, M., E. Laval, L. Cornejo y J. Acarapi. 2012. Elemental characterization of prehispanic rock art and arsenic in northern Chile. *Rock Art Research* 29(1):93-107.
- Sepúlveda, M., T. Saintenoy y W. Faundes. 2010. Rock paintings of the Precordillera region of northern Chile. *Rock Art Research* 47(2):1-16.
- Sepúlveda, M., T. Saintenoy, L. Cornejo, C. Dudognon, F. Espinoza, Z. Guerrero-Bueno y E. Cerrillo-Cuenca. 2017. Rock art painting and territoriality in the precordillera of Arica, Northern Chile (South Central Andes). Archaeological and spatial approaches for the Naturalistic Tradition. *Quaternary International*: <http://dx.doi.org/10.1016/j.quaint.2017.02.005>
- Sepúlveda, M., D. Valenzuela, L. Cornejo, H. Lienqueo y H. Rousselière. 2013b. Óxidos de manganeso en el extremo norte de Chile: abastecimiento, movilidad y producción del color negro durante el período arcaico. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 45(1):143-159.
- Valenzuela, D. 2007. *Arte, Tecnología y Estilo: Propuesta teórico-metodológica para el estudio de la producción en grabados rupestres*. Tesis para optar al Grado de Magister en Antropología. Universidad de Tarapacá- Universidad Católica del Norte, Chile.
- Vilches, F. 2005. Espacio celeste y terrestre en el arte rupestre de Taira. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10(1):9-34.

Washburn, D. 1983. *Structure and cognition in art. New directions in archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.