



UNIVERSIDAD DE CHILE



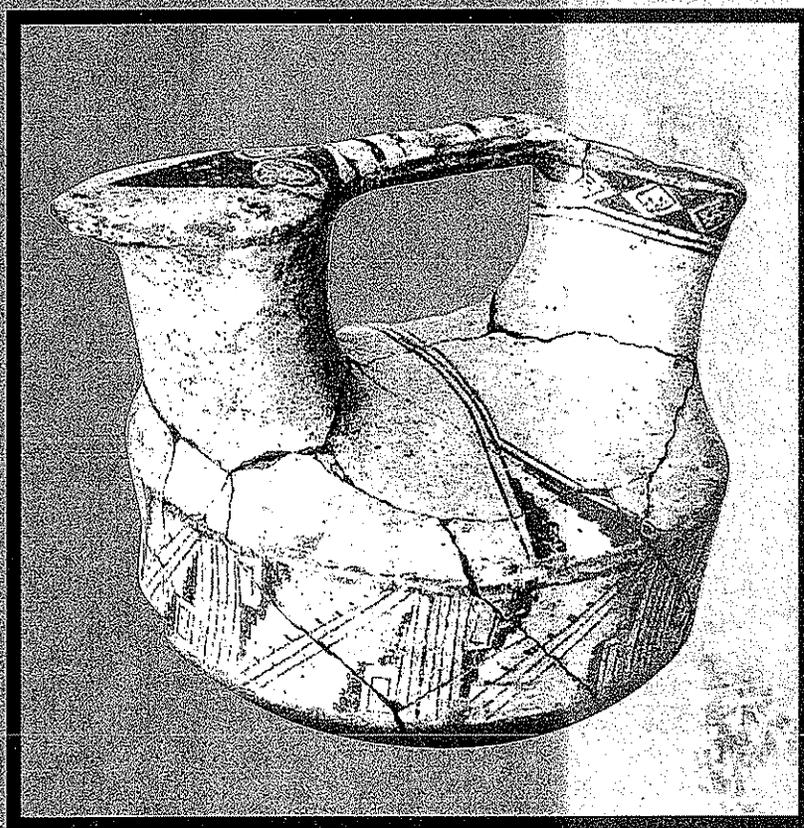
3 5601 15622 4754

Nº3

Revista

werken

ISSN 0717-5639



Arqueología Antropología Historia

Diciembre 2002, Santiago de Chile

A PROPÓSITO DEL ARTE RUPESTRE

ANDRÉS TRONCOSO M.*

RESUMEN

El auge de los estudios sobre arte rupestre en el último tiempo hace necesario reabrir la discusión relativa a los fundamentos teóricos que guían las investigaciones dentro de este campo. Por ello, en el presente trabajo se discuten las características del arte rupestre, proponiendo un enfoque teórico-metodológico centrado en su entendimiento como objeto y proceso. Especial atención se pone en la caracterización del estilo como concepto clave en el estudio de este tipo de sistemas de representación visual.

I. INTRODUCCIÓN

En el último tiempo hemos podido ver cómo en la arqueología, tanto nacional como internacional, se ha producido un significativo interés por los estudios de arte rupestre, lo que ha repercutido en un importante aumento de las publicaciones que tratan el tema desde diferentes perspectivas (p.e. Berenguer y Gallardo, 1999; Gallardo, 2001b; Nash, 2000; Nash y Chippindale, 2002; Whitley, 2001). Si bien a nivel de la misma arqueología ello puede relacionarse con todo lo que es la influencia de la arqueología post-procesual y su preocupación por el ámbito de lo simbólico, donde el arte rupestre es una de las entradas más directas a esta temática, pensamos que este interés por lo rupestre es producto también de la actual condición de saber que define la lógica cultural del capitalismo tardío (Jameson, 1991), donde la primacía de las imágenes, y todo lo que hace referencia al dominio de lo visual (Baudrillard, 1985; Jameson, 1985, 1991), tiene un predominio sobre otros aspectos de nuestra cultura, y así lo atestiguan los avances en realidad virtual, multimedia y todas las discusiones relacionadas con el problema de la representación. Sabiendo que ésta es una situación que va en aumento, por la que deberíamos esperar un cada vez mayor interés por todo lo visual, y que en arqueología no se expresa solamente con el auge de estudios en arte rupestre sino también con todo ese nuevo campo denominado Arqueología de la Percepción, pensamos que es importante detenernos un momento y abrir las puertas a la discusión sobre los aspectos teóricos y metodológicos que guían todo lo que es el estudio del arte rupestre¹.

La importancia de dar este paso radica en evitar los excesos interpretativos que se dan en muchos estudios de lo representacional. El poder de la imagen como evocación del ayer, así como su conceptualización a manera de puerta abierta y despejada para ingresar a los significados y la mente del agente social ya desaparecido (o sea, pensar que todo vale), nos ubica en un campo peligroso, un espacio donde la sobreinterpretación, antes que producir conocimiento fundado de algún tipo, sólo aporta ruido dentro del discurso arqueológico. Asimismo, el tratar con esta propiedad de lo visual, muchas veces lleva a desconfiar de los resultados alcanzados en investigaciones de arte rupestre, ya

* Laboratorio de Arqueología (LAr). Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC-XuGa)/UA LaFC (IIT, USC). R.U. Monte da Condesa, Campus Sur, 15708 Santiago de Compostela, España. E-mail: phandres@usc.es, atroncoso@entelchile.net Proyecto Fondecyt N°1000172

1 Un primer intento en este sentido fue el realizado por Gallardo (1992, 1996) hace unos años atrás cuando sus trabajos se orientaron a la definición de los conceptos y los modos de razonamiento utilizados en el estudio del arte rupestre.

sea por un prejuicio hacia todo lo que es lo rupestre, o por la desconfianza hacia la existencia de metodologías claras y sistemáticas que realmente nos capacitan para enfrentar el arte rupestre como otro tipo de manifestación arqueológica².

En primer lugar, debemos ser conscientes que todo trabajo sobre arte rupestre, al igual que en cualquier otro ámbito de la arqueología, debe reconocer que la labor primordial y esencial en un principio es la definición cronológica-cultural de las entidades con las que trabajamos, pues si no somos capaces de realizar esta tarea, realmente no podemos avanzar mayormente en su entendimiento. Para ello, es importante considerar que el arte rupestre presenta un carácter bidimensional. Por un lado, es objeto, una materialización cultural, una materialidad propia a su formación socio-cultural. Pero por otro, es también proceso, un agente material inserto dentro de los procesos de construcción social de la realidad y, por tanto, imbuido dentro de un sinnúmero de discursos sociales, económicos e ideológicos. Por esto, el arte rupestre es un elemento activo en los procesos de (re) producción y subversión del orden social.

II. EL ARTE COMO OBJETO

Lo primero que debemos reconocer es que el arte rupestre es antes que nada una manifestación cultural y social, es decir, su creación no es un acto libre y imaginativo sin más, sino que se inserta en lo más profundo de la *mallá cultural*, por lo que podemos concebirlo como una materialización de una forma de pensamiento (Criado, 2000). Este reconocimiento nos lleva a abordar en un inicio el problema del **estilo**, noción que nos capacita para adentrarnos en el tema rupestre, dando unidad a los discursos que realizamos sobre este ámbito y entregando una coherencia a las metodologías requeridas para centrarnos en este tema. Por ello, creemos que cualquier investigación rupestre debe afrontar desde sus primeros momentos el problema del estilo, pues de su clarificación, entendimiento y operacionalización dependerá el futuro de nuestro estudio. A la vez, y en contra de los recientes postulados de Boast (1997), quien propone la eliminación del concepto de estilo, por no concebir el rol activo de él en los procesos sociales, reivindicamos la importancia de dicha noción para el estudio del arte rupestre, pero a la vez la complementamos reconociendo su papel en los procesos sociales.

En algunas ocasiones, y posiblemente fundados en el discurso funcionalista, se tiende a pensar el estilo como una forma de comunicación, un medio comunicativo por el cual un emisor envía un mensaje que es decodificado por un receptor. Creemos que esta perspectiva está errada, pues ella lo que indica es antes que nada una propiedad del estilo, propiedad que en ningún caso define su ser al ser incapaz de explicar el por qué de las regularidades en diferentes materialidades de un sistema de saber-poder, más aún, implícitamente niega su carácter de materialización de un pensamiento (Criado, 2000) y de un sistema de saber-poder (Prieto, 1998) al pensarlo solamente como función y comunicación.

Más aún, considerando que el arte rupestre es un sistema semiológico, para que este particular sistema de representación visual sea eficaz simbólica y comunicativamente dentro de su contexto, debe adaptarse a un código, a un conjunto de normas que permiten la decodificación del mensaje por parte del receptor (Benveniste, 1977; Eco, 1976). Es decir, al ser el arte rupestre un fenómeno comunicativo, debemos entender que el proceso de comunicación no se basa en el envío de un mensaje para ser decodificado

2 Pensamos que, en muchos casos, el prejuicio arqueológico hacia lo rupestre parte por concebirlo como un mero hecho artístico, imponiendo una visión occidentalizante y simplista del arte; y por la incapacidad actual de obtener dataciones absolutas seguras, lo que se vuelve todo un problema cuando la arqueología se ha acostumbrado al RC 14 o TL. Este prejuicio ha atacado incluso al arte rupestre mismo, al centrarse los estudios (en ciertos casos) en la interpretación del registro sin tener en cuenta siquiera las posibles ubicaciones cronológicas-culturales de las representaciones. Paradójicamente, la arqueología fue capaz por muchos años de crear secuencias cronológicas-culturales a partir meramente de las características intrínsecas de la cultura material de sociedades pasadas (Trigger, 1992), lo que demuestra su capacidad para trabajar con el problema de la materialidad cultural sin depender necesariamente de dataciones absolutas.

por un receptor, sino por el contrario, en la existencia de una lógica interna, unas reglas semióticas que permiten y posibilitan la comunicación al proveer de un conjunto de códigos y principios que tornan inteligible una materialidad dentro de su contexto social. El mismo proceso comunicativo aplicado al arte rupestre, no es tampoco una temática simple, por cuanto el arte rupestre se basa en complejos sistemas de comunicación (Layton, 1987), los que actúan en diferentes niveles y a distintas profundidades, fundados en un iconismo culturalmente motivado de los significantes.

Metodológicamente, esta perspectiva tampoco aporta mucho, pues: i) no se puede operacionalizar el concepto para la discriminación de unidades culturales, ii) entender estilos como mensajes, no como códigos, implicaría que necesariamente deberíamos ser capaces de decodificar el mensaje que se inserta en las representaciones, siendo capaces de diferenciar entre mensajes diferentes, tarea totalmente imposible y iii) encierra el estudio del arte rupestre en un callejón sin salida al no entregar ningún lineamiento para el que necesariamente es el problema básico del arte rupestre, su asociación con un determinado sistema de saber-poder, o en otras palabras, la asociación entre arte y cultura. Como bien ha señalado Benveniste (1977), todo sistema semiológico se define por el modo de significación, por los códigos que lo permiten, no por lo que designan, y es por ello, que al reconstruir los estilos rupestres, hemos de realizarlo entendiéndolos como *sistemas semióticos vacíos* (Layton, 2001), debido a nuestra imposibilidad para reconstruir los significados producto del carácter culturalmente motivado de la relación entre el significante, el referente y su significado (Eco, 1976).

En tal sentido, y como lo han indicado en forma independiente diversidad de investigadores (p.e. Boast, 1985; Hanson, 1990; Kroeber, 1969; Layton, 1992; Morphy, 1994), el estilo hace referencia a un conjunto de normas culturalmente definidas para la producción de referentes materiales, normas que dan cuenta de una cierta forma de entender el mundo, de ciertos conceptos culturales y de un criterio estético de carácter histórico y particular a tal sistema de saber-poder. Es por ello que el estilo no es una entidad aleatoria e inocente, sino que, al ser un producto cultural, es decir, la materialización de una forma de pensamiento (Criado, 2000), impone un acuerdo mínimo sobre las formas a usar (Hanson, 1990), acuerdo que se funda necesariamente en que sus representaciones presentan una serie de elementos estructurales propios a la formación socio-cultural que lo originó (Geertz, 1994; Lévi-Strauss, 1994). Y es la presencia de estos elementos de la estructura profunda de su sistema, lo que da unidad, a sus diversas expresiones materiales, permitiéndonos hablar, por ejemplo, de un estilo barroco o modernista, ya sea en la pintura, escultura, arquitectura u otras esferas materiales de una sociedad. Por ello, es esta característica la que permite que seamos capaces, tras un análisis profundo, de develar las claves que guían la producción de un estilo y ser capaces de visualizarlos en otros ámbitos de las sociedades humanas.

Por otro lado, y remando contra las aguas de la antropología, podría esbozarse que la producción material de una sociedad no debería ser coherente entre sí; afirmación posmodernista que, apelando a la idea de fraccionalidad³ y fundándose en las ya conocidas frases de los conflictos al interior de la sociedad, olvida que para que una cultura sea tal, necesita que exista una cierta coherencia dentro de sus fundamentos que le permitan dar unidad. O, en otras palabras, para que los hechos culturales y sociales sean inteligibles entre ellos, base de la vida social, necesitan fundarse sobre un mismo horizonte de inteligibilidad, pues son todos ellos elaboraciones que se producen según una misma lógica (Giobelina Brumana, 1990), son simplemente frutos de un mismo pensamiento, y por ello se encuentran insertos dentro de ciertos horizontes de cognición. Sea la compatibilidad estructural entre códigos (Lévi-Strauss, *op. cit.*), sea la intertextualidad (Geertz, *op. cit.*), la cosa es que si no existe este principio, simplemente no hay cultura; si las diferentes producciones materiales, e inmateriales, de una sociedad no guardan una coherencia, una compatibilidad estructural entre ellos (mas no una determinación), sino se ajustan a un mismo principio de inteligibilidad, dejan de ser actos culturales y pierden toda su eficacia social y

³ Idea que es en sí ideológica tal como lo ha mostrado Jameson (1991) y que se centra más que nada en diluir al individuo dentro de redes de poder e información que le impiden centrarse como sujeto en un mundo demasiado extenso.

simbólica al ser imposibles de decodificar por un receptor. Esto ha quedado claro con el análisis de la ideología, caso extremo, pues aunque los discursos de subversión ideológica pueden pensarse como contradiscursos, ellos siempre se realizan a partir de la materia prima que entrega el orden cultural de una sociedad, propiedad que les permite ser efectivos y lograr comunicar su mensaje (Asad, 1979; Giobalina Brumana, *op. cit.*). Interesante en este punto es el estudio de Hodder (1990), sobre la cultura material de los grupos punks que, a pesar de todo su contradiscurso, todos sus discursos por medio de la cultura material se basan en los principios y convenciones culturales de su sociedad, única forma de que sean elementos comunicantes y simbólicamente eficaces.

De esta forma, y pensando específicamente desde el arte rupestre, entendemos el estilo como el conjunto de normas determinadas por un sistema de saber-poder, normas que definen una forma particular de inscripción gráfica, transformándose ésta en la concreción material de tal sistema (Troncoso, 2001, 2002).

Entendemos el estilo como un sistema normado amplio, normado por cuanto toda producción material se remite a un sistema mayor, amplio porque más que definir una normativa estricta, el estilo permite una amplitud de creación de acuerdo a sus presupuestos, razón por la que antes que estar constituido por un número finito de referentes, permite la generación de un amplio abanico de motivos (Troncoso, 2001). Es esta última característica lo que hace que el estilo sea siempre una entidad de carácter polítetico y abierta dentro de su propia lógica, entregando al agente social un amplio conjunto de elementos básicos que éste combina, ordena y plasma de acuerdo a sus intenciones y concepciones. Si el estilo es la lengua, su plasmación por medio del agente social es el habla (y discurso), o siguiendo una terminología más apropiada recogida de Bourdieu (1977), cada materialización rupestre responde al habitus del agente social, y por ello, incluye en su interior el conjunto de elementos propios de la estructura cultural global, y es por esta razón que en el tema del estilo siempre predomina lo colectivo sobre lo individual (Dowson, 1988), estando la creatividad del agente domesticada por su horizonte de realidad. Las limitaciones del estilo, por tanto, no eliminan la creatividad, sino, muy por el contrario, proveen de un idioma dentro del cual las innovaciones son comprensibles (Layton, 1992)

Si el estilo hace referencia a normas, entonces él es, como bien dice Kroeber (1969), característico, distintivo y se refiere a maneras, en él predomina la forma en contraste a la substancia, la manera en contra del contenido, presenta una cierta consistencia de formas y "las formas usadas en el estilo son lo suficientemente coherentes para integrarse en una serie de modelos relacionados" (Kroeber, 1969: 14)

De esta forma, y entendiendo al estilo como una formación discursiva, es posible plantear que los estilos son "dominios prácticos limitados por sus fronteras, sus reglas de formación, sus condiciones de existencia" (Foucault, 1991: 60). Dichas reglas de formación se ordenan "por medio del juego de una identidad que tendría la forma de la repetición y de lo mismo" (Foucault, *op. cit.*: 32), donde su amplitud de criterio permite la articulación de un conjunto de normas y deja abierta la puerta a la capacidad innovadora del agente social, pero dentro de una innovación domesticada por el mismo sistema de saber-poder que regula la producción. Cubriría el concepto de estilo los dos aspectos que define Foucault (1987) para el estudio de los sistemas prácticos y que se relacionan no con las representaciones que los actores sociales hacen de sí, sino por lo que ellos hacen y la manera de hacerlo; el aspecto tecnológico, que se refiere a las formas de racionalidad que organizan las formas de hacer las cosas y el aspecto estratégico, que se relaciona a la libertad con la cual los individuos actúan dentro de estos sistemas prácticos.

El estilo, en cuanto forma de discurso, se encuentra controlado, seleccionado y distribuido por un número de procedimientos que fundan su posibilidad de existencia, posibilidad de existencia que ha de remitirse a las características propias del discurso: (i) se representa en virtud de lo aceptado por un principio de coherencia o de sistematicidad, (ii) debe referirse a una cierta realidad, realidad que es aquella propia del sistema de saber-poder que la origina y (iii) por lo anterior, se inscribe dentro de un cierto horizonte de racionalidad de donde surge su posibilidad de existencia (Foucault, 1999).

Es entonces el estilo una disciplina, "un principio de control de la producción del discurso. Ella le fija sus límites por el juego de una identidad que tiene la forma de una reactualización permanente de la regla" (Foucault, *op. cit.* : 38)

Por ello, no es el estilo una categoría empírica y observable, sino como bien indica Davis (1990), éste debe ser descubierto y descrito. Es una normativa que presenta un orden, una sistemática, un método (Boast, 1985), que se materializa en una forma de arte, entidad que es el elemento desde el cual los arqueólogos podemos acceder a la lógica del estilo. Por ello, y en contra de la opinión de Hodder (*op. cit.*), el estudio del estilo como norma de materialización en sí siempre deberá ser en sus inicios una investigación de corte descriptiva que de cuenta de la forma constructiva en que éste se materializa.

El estilo en arte rupestre se expresaría entonces en: i) generación de una serie de motivos que presentan algunas de estas reglas, es decir, un conjunto de imágenes que en su interior presentan un conjunto de rasgos que son propios a su estilo, ii) una(s) determinada(s) técnica(s) de producción de los referentes, o sea, una cierta forma de plasmar la imagen dentro del soporte, ya sea grabado, pictograbado y/o pintura⁴, al menos, siendo posible que dentro de cada una de estas categorías las producciones materiales de un mismo estilo sean disímiles, pero coherentes dentro de su estructura estilística, por cuanto "la materialidad desempeña en el papel un enunciado mucho más importante...constituye el enunciado mismo" (Foucault, 1997: 169), iii) una determinada definición de los soportes a utilizar, iv) una determinada localización espacial, que da cuenta de una cierta forma de construcción y sentido del espacio social y v) una determinada articulación de los motivos al interior del panel, que se traduce tanto en una forma de ordenación espacial de los motivos, como en una manera de asociarse las figuras entre sí dentro del espacio del panel (Santos, 1998), lo que evoca una cierta manera de entender la composición, así como el espacio del panel. Estaría entonces la totalidad de la producción rupestre definida y enmarcada en los lineamientos de una disciplina definida por un sistema de saber-poder.

Por ello, en la definición de los estilos, deberemos centrarnos antes que nada en lo que es la búsqueda de las regularidades, las leyes que regulan las agrupaciones, para luego intentar reconstruir el núcleo de posibilidades aceptadas culturalmente. En otras palabras, se requiere de una perspectiva semiológica que observe un sistema desde el interior para intentar conocer su estructura y "descubrir el tiempo propio de los sistemas, la historia de las formas" (Barthes, 1990: 81).

III. ARTE Y CRONOLOGÍA

Conociendo ya lo que es el estilo, es posible avanzar para enfrentarnos al problema básico del arte rupestre, su asociación cronológica cultural. Aunque se han desarrollado algunos métodos para la datación absoluta del arte rupestre⁵, los disímiles resultados que se han obtenido, variando desde cronologías aceptadas y consideradas correctas (Loendorf, 1991; Whitley y Dorn, 1987), hasta estrepitosos y sonados errores (Bednarik, 1995), no permiten confiar a ciencia cierta en los logros de los métodos absolutos de datación, por lo que de momento, el arte rupestre tendrá que seguir siendo datado por medio de métodos de fechamiento relativos.

El pensamiento empírico ha apelado siempre a dos estrategias para la supuesta datación absoluta del arte rupestre: la patinación y la superposición. La patinación hace referencia al proceso de erosión que

4 Es posible pensar también que ciertas diferencias técnicas (microtécnicas) dentro de cada uno de estos conjuntos, sea pintura, grabado, pictograbado, etc. den cuenta de diferencias estilísticas. No obstante, este hecho por sí sólo no permite diferenciar estilos, por cuanto existen una serie de variables ajenas al estilo y más cercanas al agente social, que pueden producir diferenciaciones técnicas (p.e. dureza del soporte, dureza del percutor, habilidad del agente social, etc.), debido a ello este argumento es válido sólo cuando es correlacionable con la estructura formal de las figuras.

5 Un resumen de los métodos de datación absoluta disponibles en la actualidad se encuentra en Whitley (2001)

afecta al grabado, y por el cual se deduce que si tenemos dos grabados con diferente patinación uno será más antiguo que otro, idea que se desvirtúa al intentar dar a esa supuesta diferencia de pátina un rango temporal casi absoluto (por la pátina es anterior a tal período, p.e.). Este razonamiento es totalmente ineficaz pues cae en error en dos puntos fundamentales: primero, aceptando que la diferencia de pátina podría indicar diferencias de años, no podemos saber a ciencia cierta si esa diferencia hace referencia a 5, 10, 50 100 o 1000 años, es decir, no tenemos ningún indicador de la supuesta profundidad temporal de tal diferencia, por lo que ella hará referencia a una distancia en tiempo cronológico, pero no a uno social. Pero, más aún, y aquí está el meollo del asunto, los estudios sobre el tema indican que la pátina no es un buen indicador, por cuanto se ve afectada por una serie de agentes ambientales (temperatura, humedad, radiación solar, evaporación) y naturales (deposición de fecas de aves, ocultamiento por flora arbustiva), que pueden llevar a que grabados realizados en una misma fecha presenten pátinas muy diferentes por la acción diferencial de estos agentes erosivos (Goodwin, 1960). Por ello, apelar a la pátina, cuando desconocemos las condiciones de exposición de los grabados a agentes erosivos, así como la tasa de erosión anual del grabado, es simplemente un argumento inconsistente que no aporta mayormente al problema de la datación del arte rupestre, más aún cuando en ningún lado este método permite unir arte con cultura. La pátina sólo es eficaz cuando podemos correlacionar tales diferencias, y dentro de un mismo panel, con variaciones significativas en las estructuras formales de las figuras allí presentes.

La superposición es otro método que engaña demasiado, pues en cuanto registro estratigráfico, indica que una figura fue realizada antes que otra; pero no indica nada más. Las superposiciones pueden darse tanto al interior de un mismo estilo, por ejemplo en el estilo Confluencia del Norte Grande del país (Gallardo, 2001a), respondiendo por ello a las posibilidades discursivas/normativas que entrega tal estilo, o bien, puede indicar, como se supone, diferencias culturales, pero ello sólo se puede saber conociendo las normas que definen el tipo de figuras posibles de construir en un estilo y sus composiciones. Por ello, este argumento por sí sólo no permite asociar arte con cultura.

Gallardo (1996) ha discriminado la presencia de tres razonamientos básicos para la asociación entre arte rupestre y cultura: el de contigüidad, semejanza y contraste. El de contigüidad hace referencia a la existencia de una asociación espacial directa entre depósitos y soportes rupestres, por lo cual se postula una contemporaneidad de ambas expresiones. Como bien dice el autor (Gallardo, *op. cit.*), este criterio requiere de serias exigencias metodológicas, y pensamos que no es en ningún caso un razonamiento significativo para asociar arte rupestre con cultura, por cuanto desconoce los procesos de formación social del registro arqueológico espacial que permiten que en un mismo espacio se materialicen diferentes formas de registro arqueológico producto de coincidencias o procesos socio-culturales que conllevan patrones de uso del espacio algo similares. Hablando claro, la cosa es bien simple: la coexistencia de restos arqueológicos junto a desechos sintéticos actuales, ya sea en superficie o en estratigrafía, no indican la contemporaneidad de ambas materialidades.

Claro está que este principio de continuidad puede permitir avanzar en el conocimiento del estilo rupestre, pero sólo una vez que hayamos sido capaces de abordar la relación de arte y cultura desde su interior, es decir, a partir de comprobar que los grabados guardan una coherencia estructural, es decir estilística, entre sí y con el resto de las diferentes materialidades de su cultura.

Para ello, los otros dos criterios definidos por Gallardo (*op. cit.*) son de extrema importancia: el de semejanza, fundado en el método analógico, por el cual se le "atribuye a un objeto que se investiga las propiedades de otro similar ya conocido" (Gallardo, *op. cit.*: 32), y el de contraste, a nuestro entender el de mayor importancia y que "se ocupa del arte rupestre en sí mismo, de sus relaciones, de su variabilidad y estructura, e intenta discernir patrones de organización cultural a nivel de los diseños y sus asociaciones" (Gallardo, *ibid*).

Es a través de estos dos criterios básicos, pero abordados desde la profundidad del estilo, lo que nos permite: i) discriminar figuras producidas según los mismos principios normativos, ii) diferenciar las

normas que regulan la producción de figuras dentro de un estilo, iii) diferenciar entre conjunto de normas que producen figuras diferentes, y por tanto, definir estilos y iv) identificar la presencia de principios o convenciones estructurales similares o coherentes entre productos materiales de un mismo sistema de saber-poder.

Llegados a este punto, es posible aseverar con contundencia que la única posibilidad de adentrarse en el estudio de la relación entre arte y cultura es a partir del estudio de la coherencia estructural interna de los productos materiales de una formación socio-cultural. Para ello, necesitamos de una metodología acorde con lo anterior, es decir, que nos permita dar cuenta de las normas y convenciones que definen la plasmación del estilo en lo que denominamos una forma de arte, es decir, las figuras y escenas a las que tenemos acceso en la actualidad y que constituyen el registro arqueológico rupestre.

Y ello sólo lo podemos realizar a partir de aproximaciones de tipo formales (sean cuantitativas y/o cualitativas) que aborden el problema de la construcción de la figura, la escena y la composición del panel, por cuanto todas las unidades de variación en la representación son en sí significativas y permiten dar cuenta de las características del estilo. Esta prioridad de los métodos formales ha sido sindicada por una infinidad de autores como el único punto de entrada real hacia el estilo (p.e. Boast, 1985; Gallardo, 2001a; Layton, 1992; Morphy, 1994), a partir de lo que podríamos denominar una descripción densa del arte que es en sí capaz de dar cuenta de sus particularidades, sus características como producto cultural y los conceptos que de una u otra forma se incluyen en su interior, permitiendo por ello entender el arte rupestre como proceso social.

Este predominio de lo formal por sobre métodos semánticos (*sensu Layton op. cit.*), nos permite a su vez obviar parcialmente la subjetividad que se da en toda descripción. Si utilizamos un método semántico, por el cual atribuimos un significado (que siempre se toma desde nuestra perspectiva) a una imagen, primero, desconocemos el carácter culturalmente motivado del significante, segundo, entregamos descripciones del referente con un alto grado de subjetividad que nos impedirá realizar comparaciones, por cuanto toda figura puede ser descrita de múltiples maneras por diferentes observadores, y tercero, no tendremos ninguna evidencia que permita adentrarnos en el reconocimiento del estilo. Por el contrario, una descripción formal, ya sea de formas, patrones de simetría, maneras de ordenamiento, u otras, evitan por un lado el exceso subjetivista, siempre presente de la descripción, y por otro, se orienta a abordar el problema básico del estilo: las formas normadas de producción de lo rupestre.

IV. EL ARTE COMO OBJETO Y PROCESO

Si partimos de la premisa que todo lo visible es simbólico (Criado, 1993) y que todo lo simbólico es social (Giobelina Brumana, 1990), podemos confiar en la posibilidad que nos presenta el arte rupestre para el ingreso en el entendimiento de los procesos sociales y culturales propios al contexto histórico y la formación socio cultural de la población que dio origen a tal manifestación. Con este reconocimiento podemos esbozar un desvío en el estudio del arte, desvío que fue propugnado en un inicio por Gell (1997), y que nos lleva desde el interés por el análisis del significado de las artes hacia el del efecto social del arte en su contexto. Consideramos que este desplazamiento es esencial en el estudio del arte rupestre, pues si bien podemos ser capaces de intentar acercarnos a los inicios de su sentido, en cuanto proceso cultural, nos es imposible adentrarnos en el significado de las imágenes allí grabadas, por cuanto la relación arbitraria, o culturalmente motivada, del significante y del significado, así como el desconocimiento del horizonte lingüístico de las antiguas poblaciones humanas, no nos permiten descifrar el significado de lo allí representado.

Eso sí, este hecho anterior puede parcialmente ser sobrellevado donde contamos con documentos etnohistóricos que permitan dar cuenta del horizonte imaginario de estas poblaciones, o bien la existencia de una continuidad cultural pueda sugerir ese horizonte que, a pesar de las lógicas transformaciones sufridas por los grupos humanos a lo largo de los siglos, siempre será un marco mucho más próximo y

coherente que nuestra propia forma de ver el mundo. No obstante, siempre quedamos enfrentados con la posibilidad del mantenimiento de la forma y el cambio de su contenido, producto de la inserción del elemento visual dentro de nuevas relaciones socio-políticas e interpretativas.

En cualquiera de los dos casos que nos enfrentemos, lo que está claro es que el entendimiento del arte rupestre como proceso, a la vez que como objeto, sólo puede realizarse desde una perspectiva contextual que sea capaz de dar cuenta de las características de las formaciones socio-culturales, así como de la dinámica social del momento. Intentar abordar el arte rupestre desde una perspectiva aislada, obviando el resto del contexto arqueológico, es una empresa fútil que, antes que permitir dar cuenta de un nuevo conocimiento, debilita cualquier interpretación propuesta. Por ello, en cuanto tarea interpretativa, el estudio del arte rupestre como proceso siempre requerirá del conocimiento del resto del contexto arqueológico local, así como de su entendimiento sociológico⁶.

Inserto dentro de su propia realidad, producto del ser social histórico que lo define, esta expresión rupestre expresará a través de sus formas una serie de contenidos culturales propios a ella, lo que Gallardo (2001a) ha definido como contenido cultural de la forma. A través de esta propiedad, el arte pasa a ser un agente activo en los procesos de ordenamiento y (re) producción del mundo, codificando un conjunto de conceptos, nociones e informaciones que establecen, y expresan, cierto tipo de relaciones sociales, ciertas formas de relacionamiento entre el hombre y el entorno. Subyacente a estas representaciones se reproducen una serie de conceptualizaciones específicas sobre la realidad socialmente construida, así como de la manera en que la sociedad se piensa a sí misma y en relación con la naturaleza. Esta característica ha permitido a un conjunto de autores observar ciertas diferencias significativas en los patrones expresivos, y por ende de contenido, entre grupos con sistemas totémicos y aquellos con sistemas anímicos (Ingold, 2000), entre sociedades con una economía cazadora recolectora y otras más relacionadas con la agricultura (Bradley, 2001), e inclusive, dentro de sociedades que conciben el tiempo de manera completamente diferente, repercutiendo ello en la forma de composición de la escena (Criado y Penedo, 1993).

El arte rupestre es por ello un discurso significativo, profundo y denso por el cual se evoca, de una u otra manera, la forma de estar-en-el-mundo de las formaciones socio-culturales, y es esa propiedad la que nos da acceso a intentar abordar la identificación de los elementos culturales y sociales que en él están presentes. Sean elementos geométricos abstractos, o bien escenas figurativas, ambas, en sus propiedades formales, y dentro de su lógica cultural e inserción en su contexto histórico-social, nos dan claves sobre la sociología de las sociedades prehistóricas.

Pero también el arte rupestre es un agente activo en los procesos de producción de la realidad. El arte rupestre fomenta una manera de entender el mundo por medio de la fijación de significados y significaciones en el espacio y la naturaleza. A su vez, por medio de su distribución espacial construye un espacio cultural, un paisaje, arquitecturizando el entorno, definiendo lugares y fomentando en éstos ciertos tipos de experiencias por la incitación a lo que podríamos denominar una fenomenología de lo rupestre.

Este activo rol del arte rupestre en los procesos de construcción social de la realidad no se da únicamente una vez que el panel rupestre se ha materializado, sino que también en su proceso de creación. Durante el proceso de producción y consumo del arte rupestre (Lewis Williams, 1995), se articulan una serie de instancias sociales, discursos y actividades que transforman al arte rupestre en un hecho social; la materialización del arte rupestre no sólo hace referencia a ciertos recursos de manufactura y estilísticos,

6 Este hecho, por derivación y como se indicara antes, es esencial para el entendimiento del arte como proceso/objeto y la comparación de estilos rupestres, pues distintas formas pueden darse de manera independiente y con contenidos muy disímiles en diferentes zonas culturales, sin que por ello necesariamente existan relaciones genéticas entre unas y otras. Sólo conocido el contexto arqueológico (y por ende social), así como las características estilísticas del arte rupestre, se podrá comenzar a discutir la posibilidad de relaciones genéticas entre figuras similares.

sino también a todo ese corpus social, cargado de simbolismos y discursos sociales, que se estructuran a su alrededor. La preparación del grabado o pintura, la realización de las figuras, las actividades allí realizadas, los encuentros con las escenas en la cotidianidad, la realización de nuevas imágenes, sus retoques, la creación de superposiciones posteriores, no se dan como actividades aisladas, descontextualizadas, frías socialmente, sino que combinan en su interior diferentes aspectos de lo social y cultural de las poblaciones, momentos de dinamismo en la sociología de una formación socio-cultural.

Su inserción como hecho social, hace que el arte rupestre sea en sí también una expresión de poder, un discurso ideológico relacionado con las estrategias de poder de los grupos humanos. Su capacidad para trascender el tiempo, en cuanto monumento, su eficacia visual y dramatismo representacional, y el posible capital simbólico que pudo haber tenido en las sociedades prehipánicas, debido a su probable realización solamente por especialistas, transforman al arte en una herramienta activa y manipulable dentro de los discursos de poder, enraizando conceptos y discursos orientados a construir una realidad dirigida, en ningún caso inocente, y siempre contingente. En cuanto praxis, el arte se relaciona con estrategias de legitimación de situaciones y clasificaciones sociales, negociando roles y estatus de individuos o grupos de individuos, así como explotando su capacidad simbólica para basar en él su poder y justificar sus posiciones dentro de la cartografía social del momento (p.e. Dowson, 1994; Ouzman, 1995; Whitley, 1994).

Pero a la vez, abre las posibilidades para manipular el arte dentro de estrategias subversivas, de discursos orientados a modificar la realidad social del momento, o a representarla desde otras aristas de los discursos, intentando en cierta manera romper el orden de lo dado (Gallardo *et. al.*, 1999).

Esta dinámica no se da solamente al nivel de la distribución espacial del arte rupestre, sino que la encontramos también a nivel del panel. La presencia de coexistencias, superposiciones, yuxtaposiciones de figuras de tiempos diferentes son en sí estrategias que nos dan cuenta de una cierta forma de relacionarse con la alteridad material del ayer, de los procesos interpretativos relacionados con la apropiación de esos discursos materiales previos y su inserción dentro de nuevos campos discursivos. Es en sí, en cierta medida, una evocación del concepto político del tiempo, en cuanto refleja una manera de relacionarse con el ayer e incluirlo en el hoy. Incluso, la ausencia de coexistencia de figuras de tiempos diferentes en un mismo panel es resultado del mismo proceso y da cuenta de otra manera de relacionarse con ese ayer.

El modelo aquí propuesto para entender el arte rupestre como objeto y proceso, pensamos puede ser resumido y graficado, tomando en préstamo algunas ideas de la lingüística que han sido manejadas para la semiótica por parte de Barthes (1990), pero siempre teniendo en mente las precauciones necesarias. Según Barthes (*op. cit.*), y siguiendo a Hjelmslev, podemos encontrar en todo sistema dos planos diferentes: el contenido y la expresión, cada uno con una sustancia y una forma particular. Para el caso del arte rupestre, el **contenido** haría referencia al estilo, la *forma del contenido* a las normas que constituyen el estilo, y la *sustancia del contenido*, a los conceptos culturales que se incluyen bajo las normas y que hacen al estilo un producto cultural. La **expresión**, por su lado, haría referencia a la materialización del estilo, su *forma*, al conjunto de imágenes y escenas que pueden ser plasmadas de acuerdo a la forma del contenido, y la *sustancia de la expresión* a todas las ideas y mensajes que se

PLANO	FORMA	SUSTANCIA
CONTENIDO (Estilo)	NORMAS	CONCEPTO BAJO LAS NORMAS
EXPRESIÓN (Forma de Arte)	IMAGENES	ARTE COMO AGENTE SOCIAL

transmiten por el arte rupestre y que hacen referencia a su ingreso en lo social en cuanto agente material (cuadro N°1).

La esquematización de esta manera de entender lo rupestre nos permiten avanzar en su comprensión global, a la vez que sugerir la importancia que tiene el estudio de esta materialidad para la comprensión de las sociedades prehispánicas y su sociología, por cuanto, al encontrarse y ser parte activa de lo más denso de la realidad cultural y social de las poblaciones, forma parte esencial en los procesos de construcción social de la realidad. Por ello, cualquier enfoque social que intente dar cuenta de una realidad prehispánica debe necesariamente tener en cuenta este tipo de materialidad, más aún cuando el conjunto de antecedentes y conjuntos de evidencia que manejamos en arqueología es tan escaso, que no podemos arriesgarnos a entregar narrativas sobre el pasado obviando ciertos elementos materiales. Repercutirá este obviamiento en la menor resolución de cualquier modelo, así como en sus límites y posibilidades interpretativas. Paradójicamente, este argumento se vuelve contra el mismo arte rupestre, pues en ocasiones las críticas que se realizan a los modelos efectuados desde el arte rupestre aluden a la incompetencia de estos resultados con la realidad ya conocida, realidad que en sí nunca consideró lo rupestre como fuente de significación y variación, cayendo en la paradoja de no aceptar nuevas hipótesis nacidas de una materialidad que no formó parte del antiguo proceso interpretativo, y que por ello no es capaz de dar inteligibilidad a lo rupestre.

Agradecimientos

A Lolo Santos, por sus comentarios a un borrador de este trabajo. A los editores de *Werken* por las sugerencias aportadas para mejorar este trabajo.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asad, T.
1979 "Anthropology and the analysis of ideology". *Man* (n.s.), 14 (4): 607-627.
- Barthes, R.
1990 [1985] *La aventura semiológica*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Baudrillard, J.
1985 "El éxtasis de la comunicación". En *La posmodernidad*, Hal Foster (ed.). Editorial Kairós, Barcelona. pp: 187-197
- Bednarik, R.
1995. "The Coa petroglyphs: an obituary to the stylistic dating of Palaeolithic rock art". *Antiquity* 69 (266): 877-83.
- Benveniste, E.
1977 *Problemas de lingüística general II*. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Berenguer, J. y F. Gallardo (comp.)
1999 *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*. Ediciones del Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Boast, R.
1985 "Documentation of prehistoric style: a practical approach". *Archaeological Review from Cambridge* N° 4 (2): 159-170.
1997 "A small companion of actors: a critique of style". *Journal of Material Culture* 2 (2): 173-198.

- Bourdieu, P.**
1977 *Outline of a theory of practice.* Cambridge University Press.
- Bradley, R.**
2001 "Humans, animals and the domestication of visual images". *Cambridge Archaeological Journal* 11 (2): 261-263.
- Criado, F.**
1989 "We, the post-megalithic people...". En *The meaning of things. Material culture and symbolic expression.* I. Hodder (ed.). Unwin Hyman, Londres. pp: 79-89
1993 "Visibilidad e interpretación del registro arqueológico". *Trabajos de Prehistoria* 50: 39-56.
2000 "Walking about Lévi-Strauss: contributions to an Archaeology of thought". En *Philosophy and Archaeological Practice.* C. Holtorf y H. Karlsson (ed.). Bricoleur Press, Gotemburgo. pp: 277-304
- Criado, F. y R. Penedo.**
1993 "Art, time and thought: a formal study comparing Palaeolithic and Postglacial art". *World Archaeology* 25: 187-203.
- Davis, W.**
1990 "Style and history in art history". En *The uses of style in Archaeology.* M. Conkey y C. Hastorf (eds.). Cambridge University Press. pp: 18-37
- Dowson, T.**
1988 "Revelations of religious reality: the individual in San rock art". *World Archaeology* 20 (1): 116-128.
1994 "Reading art, writing history: rock art and social change in Southern Africa". *World Archaeology* 25 (3): 332-345.
- Eco, U.**
1976 *Signo.* Editorial Labor, Barcelona.
- Foucault, M.**
1987 "What is Enlightenment?". En *Interpretative Social Sciences: A second look.* P. Rabinow y W. Sullivan (eds.). University of California Press, Berkeley. pp: 157-174.
1991 *Saber y Verdad.* Ediciones de La Piqueta, Madrid.
1997 [1970] *La arqueología del saber.* Siglo XXI editores, Madrid.
1999 [1973] *El Orden del Discurso.* Tusquets Editores, Barcelona.
- Gallardo, F., V. Castro y P. Miranda**
1999 "Riders on the storm: rock art in the Atacama desert". *World Archaeology* vol 31 (2): 225-242.
- Gallardo, F.**
1992 "Conceptos básicos de arte rupestre". *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* N°15: 19-21.
1996 "Acerca de la interpretación en arte rupestre". *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* N°32: 31-33.
2001a "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* N°8: 83-98.
- Gallardo, F. (comp.).**
2001b "Arte rupestre, asentamiento y paisaje". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N°8.

- Geertz, C.**
1994 [1983] *Conocimiento local*. Ediciones Paidós, Madrid.
- Gell, A.**
1997 "The technology of enchantment and the enchantment of technology". En *Anthropology, art and aesthetics*. J. Cootes y A. Shelton (eds). Oxford University Press. pp: 40-63.
- Giobelina Brumana, F.**
1990 *Sentido y orden: estudios de clasificaciones simbólicas*. Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Goodwin, A.**
1960 "Chemical alteration (patination of stone)". En *The application of quantitative methods in archaeology*. R. Heizer y S. Cook (eds.). Quadrangle Books, Illinois. pp: 300-324.
- Hanson, F.**
1990 "Deciphering the language of things: aesthetics and the cultural process". En *The Language of things: studies in ethnocommunication*. P. Ter Keurs y D. Smidt (eds.). Rijksmuseum Voor Volkenkunde, Leiden. pp: 37-44
- Hodder, I.**
1990 "Style as historical quality". En *The uses of style in Archaeology*. M. Conkey y C. Hastorf (eds). Cambridge University Press. pp: 44-51
- Ingold, T.**
2000 "Totetism, animism and the depiction of animals". En *The perception of environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. Routledge, Londres. pp: 111-131.
- Jameson, F.**
1991 [1984] *El posmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- 1985 "Posmodernidad y sociedad de consumo". En *La posmodernidad*, Hal Foster (ed.). Editorial Kairós, Barcelona. pp: 165-186
- Kroeber, A.**
1969 [1957] *El estilo y la evolución de la cultura*. Ediciones Guadarrama, Madrid.
- Layton, R.**
1987 "The use of ethnographic parallels in interpreting upper Palaeolithic rock art". En *Comparative Anthropology*. L. Holy (ed.). Blackwell, Oxford. pp: 210-239
- 1992 *Australian rock art: a new synthesis*. Cambridge University Press.
- 2001 "Intersubjectivity and understanding rock art". En *The Archaeology of cult and religion*. P. Biehl, F. Bertemes y H. Meller (ed.). Archaeolingua, Budapest. pp: 27-36
- Lévi-Strauss, C.**
1994 [1974] *Antropología Estructural*. Editorial Paidós, Barcelona.
- Lewis-Williams, J.**
1995 "Modelling the production and consumption of rock art". *South African Archaeological Bulletin* 162: 143-154.
- Loendorf, L.**

- 1991 "Cation-ratio varnish dating and petroglyph chronology in Southeastern Colorado". *Antiquity* 65 (247): 246-255.
- Morphy, H.
1994 "The Anthropology of Art". En *Companion Enciclopedia of Anthropology*. T. Ingold (ed.). Routledge, Londres. pp: 648-685
- Nash, G.
2000 *Signifying place and space: world perspectives of rock art and landscape*. BAR International Series 902, Oxford.
- Nash, G. y C. Chippindale
2002 *European landscapes of rock art*. Routledge, Londres.
- Ouzman, S.
1995 "Spiritual and political uses of a rock engraving site and its imagery by San and Tswana speakers". *South African Archaeological Bulletin* N°50: 55-67.
- Prieto, P.
1998 *Forma, estilo y contexto en la cultura material de la Edad del Bronce gallega: cerámica campaniforme y cerámica no decorada*. Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago de Compostela, España.
- Santos, M.
1998 "Los espacios del arte: el diseño del panel y articulación del paisaje en el arte rupestre gallego". *Trabajos de Prehistoria* 55 (2): 73-88.
- Trigger, B.
1992 *Historia del pensamiento arqueológico*. Editorial Crítica, Barcelona.
- Troncoso, A.
2001 "Rock Art in central Chile". *International Newsletter on Rock Art (INORA)* 28: 6-15.
2002 *Arte rupestre en el curso superior del río Aconcagua, zona central de Chile: formas, estilo, espacio y poder*. Trabajo de Investigación Tercer Ciclo. Departamento de Historia I. Universidad de Santiago de Compostela, España.
- Whitley, D.
1994 "By the hunter, for the gatherer: art, social relations and subsistence change in the prehistoric Great Basin". *World Archaeology* 25 (3): 356-373.
2001 *Handbook of rock art research*. Altamira Press, California
- Whitley, D. y R. Dorn
1987 "Rock art chronology in Eastern California". *World Archaeology* 19 (2): 150-164.

