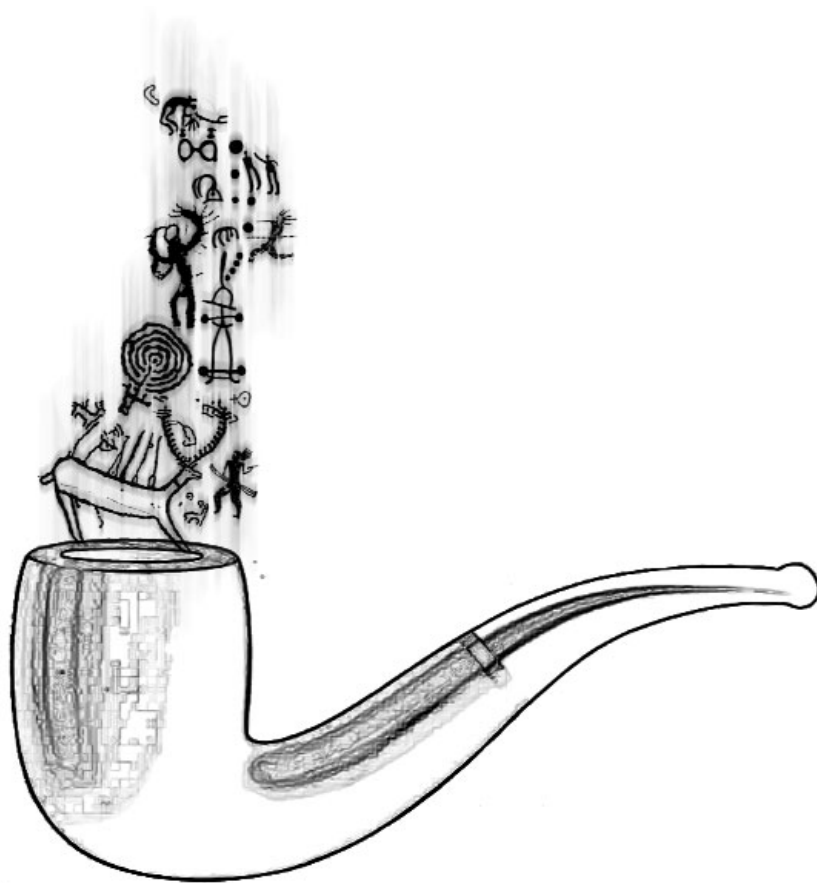


Reflexiones sobre Arte Rupestre, paisaje, forma y contenido

Manuel Santos Estévez y Andrés Troncoso Meléndez (coord.)



Santiago de Compostela 2005 ISSN 1579-5357

Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento

Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Xunta de Galicia

33

TAPA

TRABALLOS de ARQUEOLOXÍA e PATRIMONIO

TAPA 33

REFLEXIONES SOBRE ARTE RUPESTRE, PAISAJE, FORMA Y CONTENIDO

Manuel Santos Estévez y Andrés Troncoso Meléndez (coord.)

Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento
Consello Superior de Investigacións Científicas - Xunta de Galicia

[TRABALLOS DE ARQUEOLOXÍA E PATRIMONIO]
decembro de 2005

TAPA 33

Traballos de Arqueoloxía e Patrimonio

Santiago de Compostela, 2005

Comité editorial

Felipe Criado Boado, IEGPS, CSIC-XuGa (director)
Manuel Santos Estévez, IEGPS, CSIC-XuGa (secretario)
Agustín Azkárate, Garai-Olaun, Euskal Herriko Unibertsitatea
Teresa Chapa Brunet, Universidad Complutense
Marco García Quintela, LPPP, Universidade de Santiago de Compostela
Antonio Gilman Guillén, California State University (EEUU)
Kristian Kristiansen, Göteborgs Universitet (Suecia)
María Isabel Martínez Navarrete, Instituto de Historia, CSIC
María Luisa Ruíz Gálvez, Universidad Complutense

Consello asesor

Xesús Amado Reino, D.Delegación Territorial da Consellería de Cultura e Deporte; XuGa
Luis Caballero Zoreda, Instituto de Historia, CSIC
Paloma González Marcén, Universitat Autònoma de Barcelona
Víctor Hurtado, Universidad de Sevilla
José M^a López Mazz, Universidad de La República (Uruguay)
Pedro Mateos, Instituto de Arqueología de Mérida
Bjørnar Olsen, Universitet i Tromsø (Noruega)
María Pilar Prieto Martínez, Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento, CSIC-XuGa
Gonzalo Ruíz Zapatero, Universidad Complutense
João Senna Martínez, Universidade de Lisboa (Portugal)
Christopher Tilley, University College (Reino Unido)
Juan Vicent García, Centro de Estudios Históricos, CSIC

Enderezo de contacto

Secretaría de **TAPA**
Laboratorio de Arqueoloxía da Paisaxe
Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento
CSIC-Xunta de Galicia

Rúa de San Roque, 2
15704 Santiago de Compostela
Galicia, España

Tel. +34 981 540246
Fax +34 981 540240
E-mail phsantos@usc.es

Os volumes da serie TAPA pódense descargar gratuitamente
da páxina web: <http://www.lppp.usc.es>

Edita: Laboratorio de Arqueoloxía da Paisaxe. Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento,
CSIC-Xunta de Galicia

ISSN: 1579-5357
ISBN: 84-00-08374-1
NIPO: 653-05-115-0

Maquetación: Ográfico _ mangráfica

Depósito Legal: C-xxxx-2005

FICHA TÉCNICA

Laboratorio de Formas Culturais,
Instituto de Investigacións Tecnolóxicas,
Universidade de Santiago de Compostela

Autores

Andrés Troncoso Meléndez > Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento (CSIC - XuGa)
Carlos Xavier de Azevedo Netto > Universidad Federal de Paraíba, Brasil.
César Velandía > Universidad de Tolima, Colombia.
Francisco Gallardo Ibáñez > Museo Chileno de Arte Precolombino, Chile.
Javier Solera Segura > Universidad de La Laguna, España.
Lasse Bengtson > Museo de Vitlycke, Suecia
Li Winter > Museo de Vitlycke, Suecia
Manuel Santos Estévez > Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento (CSIC - XuGa)
María Cruz Berrocal > Museo de Vitlycke, Suecia
Paola González Carvajal > Sociedad Chilena de Arqueología, Chile.
Richard Bradley > Universidad de Reading, Reino Unido
Roger Engelmark > Universidad de Umeå, Suecia
Thomas B. Larsson > Universidad de Umeå, Suecia

Responsable de edición

Xesús Amado Reino

Dirección da serie

Felipe Criado Boado

Financiación da edición

Consellería de Innovación, Industria e Comercio.
Programa de Promoción Xeral da Investigación 2003
Axuda Para Publicacións Periódicas.

Índice

PRESENTACIÓN Felipe Criado, Manuel Santos y Andrés Troncoso	9
A INFORMAÇÃO DA ARTE RUPESTRE - UM PROBLEMA DE DISCURSO Carlos Xavier de Azevedo Netto	17
ESTÉTICA Y ARQUEOLOGÍA: DIFICULTADES Y PROBLEMAS César Velandia	29
ARTE RUPESTRE, CONTENIDO CULTURAL DE LA FORMA E IDEOLOGÍA DURANTE EL FORMATIVO TEMPRANO EN EL RÍO SALADO (DESIERTO DE ATACAMA, CHILE) Francisco Gallardo Ibáñez	37
CÓDIGOS VISUALES EN LAS PINTURAS RUPESTRES DEL RÍO SALADO (DESIERTO DE ATACAMA, CHILE) Paola González Carvajal	53
UN ESPACIO, TRES PAISAJES, TRES SENTIDOS: LA CONFIGURACIÓN DE UN CONTEXTO RUPESTRE EN CHILE CENTRAL Andrés Troncoso Meléndez	69
LA CAZA RITUAL EN LA EDAD DEL BRONCE Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ARTE RUPESTRE DE GALICIA Manuel Santos Estévez	83
MONUMENT TO LANDSCAPE: LANDSCAPE TO MONUMENT. THE CONTEXTS OF VISUAL IMAGERY Richard Bradley y Lise Nordenborg Myhre	101
ROCK ART AND ENVIRONMENT: TOWARD INCREASED CONTEXTUAL UNDERSTANDING Roger Engelmark y Thomas B. Larsson	113
ROCK ART, LANDSCAPE AND INTERACTION: EXAMPLES FROM BRONZE AGE BOHUSLÄN Li Winter	123
THE HAND BEHIND THE CARVING Lasse Bengtsson	139
DEL ESTILO EN EL ARTE RUPESTRE POSPALEOLÍTICO LEVANTINO María Cruz Berrocal	151
INTERPRETANDO LO RUPESTRE. VISIONES Y SIGNIFICADOS DE LOS PODOMORFOS EN CANARIAS Javier Soler Segura	165

PRESENTACIÓN

Felipe Criado, Manuel Santos y Andrés Troncoso

Durante los últimos años, la arqueología, así como la condición del saber en Occidente, ha sufrido importantes modificaciones que han alterado el panorama de los estudios clásicos de nuestra disciplina. El surgimiento, desarrollo y consolidación de las arqueologías post-New Archaeology, centradas en los aspectos simbólicos e ideológicos de las sociedades, así como la primacía de la cultura visual dentro del saber actual, han hecho de las expresiones estéticas o representacionales de las sociedades (pre)históricas un área altamente frecuentada. En concreto, el arte rupestre, como ámbito privilegiado dentro de este nuevo panorama, ha sido una manifestación arqueológica que ha recibido una gran atención, en cuanto puerta de entrada hacia el entendimiento de lo simbólico y la "visualidad" del pasado.

Postular una proximidad tácita de la imagen rupestre con la mente del agente que la originó (como subyace en los trabajos de muchos arqueólogos, y no sólo de los postprocesualistas) es, sin embargo, un arma de doble filo, pues, mientras por un lado nos permite ingresar a ciertos ámbitos de las sociedades pasadas solamente accesibles por esta vía, por otro, su expresividad tan cercana a nosotros en ocasiones nos puede hacer olvidar un principio básico de los sistemas semiológicos: la relación arbitraria entre signo y objeto.

Lamentablemente, este último punto ha sido muchas veces olvidado en pos de obtener un "mayor conocimiento" de las antiguas sociedades humanas, lo que ha producido en algunos sectores de la arqueología un cierto descrédito de los estudios de arte rupestre. Descrédito que también ha sido fomentado inconscientemente por la misma naturaleza de la disciplina arqueológica, recelosa de los alcances y posibilidades que se pueden efectuar dentro de este campo, campo que suena a muchos como exótico, lejano, poco científico, alejado de los métodos propios de la ciencia arqueológica y, por ende, demasiado elucubrativo. Más aún, creemos que la imposibilidad (actual) de datar por métodos absolutos fiables los grabados rupestres, es una de las mayores barreras que pone cierto sector de la arqueología a los estudios de arte rupestre, por cuanto, en una disciplina que se ha hecho dependiente de la cronología y las dataciones absolutas, enfrentarse a un ámbito donde este método no puede ser aplicado con precisión, lo hace constituirse en un entorno ajeno y resquebrajado.

Sin embargo, como ya lo ha demostrado desde hace años la investigación sobre las pinturas rupestres paleolíticas, el estudio del arte rupestre puede ser realizado, y de hecho lo es, desde perspectivas teóricas densas y

aparatos metodológicos sistemáticos capaces de enfrentarse a lo representacional desde enfoques que prevengan la acción y el efecto de la subjetividad del investigador, y, por lo tanto, de erigir un conocimiento sistemático y significativo para el entendimiento de las sociedades pasadas. De hecho, pensamos que dentro del proceso de creación de conocimiento sobre las antiguas poblaciones de nuestro planeta, el arte rupestre desempeña un papel especial como actor privilegiado dentro de las estrategias sociales de construcción y (re)producción de la realidad socialmente construida.

El arte, y no sólo el rupestre, es importante porque como dice J.L. Pardo (1996: 200) recogiendo a Paul Klee, el sentido del arte no es dar cuenta de lo visible, sino hacer visible lo invisible. El arte por lo tanto nos refiere no sólo lo que se ve, sino lo que ha hecho visible y lo que sigue sin verse. Por ello el entendimiento del arte involucra en todo contexto una hermenéutica compleja, en la que se ponen en juego múltiples niveles y ámbitos ontológicos: lo que existe a priori, lo que existe a posteriori, lo que no existe pero es (no se presenta como existencia empírica pero está involucrado en el contexto social analizado), lo que no existe porque no fue, el vacío posterior a toda existencia, y lo que no existe porque no es, el vacío previo a cualquier existencia o incluso indiferente a ella. Esto hace de por sí difícil el estudio del arte contemporáneo o histórico. ¿Cuán difícil no es entonces el estudio del arte prehistórico, aquel que sólo sería accesible a través de una hermenéutica que nos lleva a un horizonte lingüístico que ya no existe y no es de ningún modo recuperable? Una hermenéutica sin horizonte lingüístico de referencia... Eso podría ser un símil contemporáneo del antiguo mito de Sísifo, pues es un buen ejemplo de la misión no posible, de aquella que está más allá de los límites de lo pensable y lo decible. Y sin embargo, la arqueología cotidianamente se arriesga en ese borde sin tomar ni tan siquiera en consideración la rotundidad casi metafísica de esa empresa que, en pureza, va más allá de toda física.

Hay soluciones posibles. Pero todas ellas se tienen que pegar al análisis contextual, al formal, al comparativismo. Más allá de estos límites el entendimiento dejaría lugar a la imaginación. Esta puede ser necesaria, pero es peligrosa; (es recomendable la lectura de Bermejo 1991 para ver cómo estos conceptos se pueden convertir en categorías de la investigación histórica y bajo qué condiciones se deben utilizar).

Hay subsidios recomendables. Foucault (1984), que es uno de los mejores libros de historia del arte que se pueden leer, pues es historia (mejor arqueología, como el

propio Foucault lo denominaba) de una forma artificial (la prisión moderna). También es muy útil el volumen de Castro et al. (1996) en el que diferentes buenos filósofos españoles revisan problemas de arte contemporáneo desde la perspectiva de filósofos y pensadores que, por comodidad, podríamos llamar postmodernos. Esos ensayos crean un diálogo profundamente interdisciplinar lleno de sugerencias y de referencias teórico-metodológicas para el estudio del arte: la problematización de la representación (que hace A. Gabilondo desde Foucault a través de Magritte), del ser del arte (que hace F. Duque desde Heidegger a través de Chillida), del ver en el arte (que hace J.L. Pardo desde Deleuze a través de Bacon), de la nada (que hace M. Copón desde Sartre a través de Giacometti)...

Por todas estas razones e intereses, en el presente volumen se reúnen una serie de trabajos de investigadores de diferentes países que abordan el problema del arte rupestre desde distintas perspectivas, pero que tienen en común tres puntos: (I) reconocimiento de la importancia de los aspectos teóricos para el estudio y entendimiento del arte rupestre, (II) desarrollo de metodologías formales, sean cuantitativas o cualitativas, y (III) comprensión del arte rupestre como un elemento activo en los procesos sociales contingentes en sus momentos históricos.

El volumen se abre con el aporte de **Xavier Azevedo Neto**, quien discute los aspectos de intercambio de información del arte rupestre. A partir de la definición de este proceso, así como de sus características básicas, discrimina distintos tipos de información que es posible decodificar en el registro rupestre, punto de entrada para proponer un enfoque del arte rupestre desde una perspectiva del discurso fundamentada básicamente en los aportes del filósofo M. Foucault.

El segundo de los trabajos, escrito por **César Velandia**, nos propone una lectura de la estética (como concepto amplio) a partir de la teoría materialista histórica. A partir del entendimiento de que cada sociedad es una entidad propia y particular a su tiempo, definida por un cierto tipo de relación entre los hombres y con la naturaleza, propone que los conceptos que guían estas relaciones son en sí constructos estéticos particulares de cada grupo, constructos que en cuanto actúan sobre la naturaleza de las relaciones mencionadas pasan a ser elementos imprescindibles de la construcción social de la realidad. Ante este hecho, Velandia propone una refundación teórica que nos permita entender la estética prehispánica, alejándonos de las visiones reduccionistas que se basan en el entendimiento del arte actual para la comprensión de la iconografía, y fenómenos estéticos, de otras sociedades.

La tercera contribución a este volumen es de **Fran-cisco Gallardo**, que en su trabajo logra combinar una serie de reflexiones teóricas sobre el entendimiento del arte y los procesos sociales ocurridos durante la época prehispánica en el Desierto de Atacama. Afirmando la importancia de los enfoques formales para el estudio del

arte rupestre, Gallardo acuña el término contenido cultural de la forma para comprender la profundidad del arte rupestre, así como sus nociones ideológicas. Dentro de este conjunto de ideas, aplica su modelo al entendimiento de una situación privilegiada: dos estilos de arte rupestre propios de grupos con economías divergentes (cazadores-recolectores y pastores) que cohabitan en el desierto de Atacama. A partir de las características intrínsecas de cada uno de estos artes, observa cómo ellos guardan relación con las realidades sociales que les dieron origen, pero a su vez, concluye que dentro de este proceso de cohabitación de dos tradiciones diferentes, el arte rupestre actuó como recurso ideológico mediador entre dos formas de vida que lentamente se hacían inconciliables.

El siguiente artículo, de **Paola González**, nos mantiene en el Desierto de Atacama, pero desde una perspectiva diferente a la anterior. Comenzando por una discusión sobre aspectos teóricos-metodológicos relativos a la deconstrucción del arte rupestre desde una perspectiva estructural, propone el uso de un enfoque basado en los principios de simetría, tal como han sido definidos por D. Washburn, para el estudio de las figuras y escenas rupestres. A partir de la aplicación de estos criterios, la autora logra distinguir la presencia de elementos estilísticos diferentes basados en principios de simetría distintos, principios que se relacionan, en última instancia, con conceptos y formas culturales propias a cada una de las sociedades estudiadas.

Andrés Troncoso nos presenta el sexto artículo que hace referencia al entendimiento del arte rupestre desde su espacialidad. La discriminación de representaciones rupestres de tiempos diferentes en la zona central de Chile, y su estudio en un área espacialmente acotada, le permiten discutir cómo a partir de su disposición espacial, su relación con el resto de los contextos materiales de la zona, así como con los procesos sociales contingentes, el arte rupestre pasa a ser un elemento activo en los procesos de configuración del espacio social, definiendo y construyendo para cada momento una aproximación específica y particular a un área que, según el autor, puede ser entendida como un espacio sagrado.

El séptimo artículo corresponde a la contribución de **Manuel Santos**, centrada en el estudio del arte rupestre de Galicia desde una perspectiva estructuralista. Enfocado en el entendimiento de las escenas de caza propias del arte rupestre de la Edad del Bronce, el autor propone una decodificación de los principios que estructuran la representación de estas escenas, para, una vez conocidas sus normativas, avanzar en una interpretación de ellas a partir de su entendimiento como caza ritual en sociedades de tipo Heroico. Asimismo, avanzando en su interpretación, a partir de la deconstrucción de los principios estructurantes que definen las características espaciales de su representación, tanto a escala del panel como del emplazamiento, observa la existencia de unas regularidades comunes que permiten entender las formas de concepción y organización del paisaje.

Richard Bradley y **Lise Nordenborg** abogan en su trabajo por un enfoque interpretativo generalista, centrado en el estudio de los monumentos de arte rupestre en su relación con el entorno y el espacio social en el que se incluyen. Usando tres casos de estudio de diferentes partes de Europa, Norte de la Península Ibérica, Gran Bretaña e Irlanda y el sur de Escandinavia, muestran la profunda relación que hay entre las estaciones, los tipos de representaciones y el espacio entendido como realidad pensada y materializada.

Roger Engelmark y **Thomas Larsson** nos presentan el siguiente trabajo, donde se discute la importancia de los enfoques paisajísticos para la interpretación del arte rupestre, delineando un enfoque metodológico para el entendimiento integral de los grabados dentro de su contexto espacial, enfoque que es ejemplificado con los trabajos que en la actualidad realizan en los sitios de Nämforsen y Ullevi en Suecia.

Posteriormente, **Li Winter**, se centra en el estudio de un tipo de representación específica del arte rupestre de la Edad del Bronce Escandinava: los acróbatas. Tras discutir la relación de estas representaciones con su contexto espacial, compara estas figuras con otras similares registradas en el Mediterráneo Oriental, evaluando la posibilidad que su coexistencia en estas dos zonas indique la presencia de algún tipo de redes de intercambio entre ambas áreas.

Lasse Bengtsson es el arqueólogo principal en el Museo de Arte Rupestre de Vítlycke (Suecia) localizado en Tanum, área declarada Patrimonio de la Humanidad. Es responsable de la investigación y documentación realizada por el citado museo, y actualmente dirige un proyecto a gran escala para la documentación de arte rupestre en la península de Sote en Bohüslan. Asimismo lleva a cabo colaboraciones con la Universidad de Goteborg, Sweden.

A continuación, **María Cruz Berrocal** se orienta en su contribución a la discusión relativa a los estilos existentes en el arte rupestre Levantino post-paleolítico. Comenzando con una discusión teórica relativa al concepto de estilo, observa la centralidad de este término como herramienta teórica-metodológica. Desde este punto, tras analizar la historia de la investigación de su tema de estudio, indica cómo la ausencia de una conceptualización clara y teórica del concepto de estilo ha impedido presentar un panorama ordenado y claro de las manifestaciones rupestres del Levante, llevando a una serie de confusiones, tanto interpretativas como terminológicas. Ante esto, propone la aplicación de nuevas estrategias de investigación, especialmente aquellas derivadas de la Arqueología del Paisaje, con el fin de avanzar en el entendimiento estilístico y social de este arte.

Finalmente, **Javier Soler** nos presenta un trabajo relativo al arte rupestre de las islas Canarias, y en específico sobre las representaciones denominadas podomorfas. A partir de un análisis crítico-historiográfico, el autor nos

muestra cómo la arqueología del arte rupestre de esta zona se caracteriza por la presencia de una serie de falencias teórico-metodológicas que han llevado a la realización de hipótesis interpretativas de baja resolución y con escaso fundamento, cuya consecuencia directa es la ausencia de una comprensión del arte rupestre desde dentro de la sociología de su formación socio cultural. Ante esta situación, el autor propone una alternativa de trabajo centrada en la gestión integral del Patrimonio que no abarque solamente el arte rupestre, sino que se haga extensible a todo el patrimonio arqueológico de las islas.

Pensamos que el conjunto de artículos presentados en este volumen monográfico sobre arte rupestre demuestran las potencialidades que tiene el arte rupestre como fuente de estudios sistemáticos y como evidencia para el entendimiento de las sociedades antiguas y sus realidades. Aunque el escepticismo clásico que se tiene sobre las conclusiones de los trabajos de arte rupestre puede hacer pensar que nos encontramos ante trabajos elucubrativos, creemos que las fortalezas teóricas-metodológicas de estas contribuciones permiten rechazar tal idea. Ciertamente los resultados alcanzados no son más que hipótesis, pero esto es realidad para cualquier otro ámbito de la arqueología; cualquier conclusión alcanzada en nuestra disciplina siempre será una hipótesis, pero son sus aspectos formales y coherencia discursiva los que entregan mayor validez a unas sobre otras. No podemos negar que el conocimiento prehistórico es conocimiento hipotético, lo que quiere decir que se enuncia en forma de hipótesis cuya certeza no podemos comprobar de forma absoluta; simplemente podemos (y debemos) establecer las condiciones en las que una hipótesis es más posible que otra, y definir las implicaciones (de todo tipo, metodológicas, ontológicas, histórico-sociales...) que esa hipótesis supone. Paralelamente, la práctica arqueológica es una práctica interpretativa: sólo la interpretación es posible. Las hipótesis que enunciamos son en realidad un tipo especial de hipótesis que no corresponde al modelo positivista (explicacionista o hipotético-deductivo, como se quiera llamar) de hipótesis: son hipótesis interpretativas. Comparten con el modelo citado la lógica formal y el rigor al que se debe atender tanto la enunciación de hipótesis (no toda hipótesis es legítima o puede ser dicha, y en eso precisamente la hipótesis se diferencia de la conjetura o intuición: una opinión no es una hipótesis) como la necesidad de un procedimiento sistemático y riguroso para comprobar su validez. Ese procedimiento tiene que ser interpretativo. Pero necesitamos controlar la interpretación, evitar el exceso de subjetividad que suele ir aparejada a la hermenéutica y, en nuestro caso como ejemplo concreto, a la hermenéutica del arte. Podríamos decir que el problema fundamental de la investigación arqueológica es la formulación de un método para objetivar las interpretaciones mediante las cuales damos sentido a nuestras hipótesis; ese método, que es ante todo una necesidad de método, se hace particularmente imperativo en el estudio

del arte rupestre prehistórico. En Criado (2001) se hace una formulación en este sentido. Como bien apunta Eco (1995), debemos manejar criterios que, si bien puede que no nos permitan reconocer cuál es la mejor interpretación de todas, si nos capacitan a discriminar cuáles son las malas interpretaciones, evitando por ello caer tanto en la sobreinterpretación como en la crítica fácil y subjetivista que tanto daño hacen al arte rupestre, en específico, y a la disciplina arqueológica, en general.

BIBLIOGRAFÍA

- Bermejo Barrera, J.C. 1991. *Fundamentación lógica de la Historia*. Madrid: Akal.
- Castro Flórez, F. et al. 1996. *La estética del nihilismo*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.
- Criado Boado, F. 2001. Problems, functions and conditions of archaeological knowledge. *Journal of Social Archaeology*, 1 (1): 126-46.
- Eco, U. 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M. 1984. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, (cuarta edición, 1978 primera edic.; *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard, 1975).
- Pardo, J. L. 1996. Figuras y fondos. Deleuze ante la obra de Bacon. En F. Castro Flórez et al. *La estética del nihilismo*, pp. 199-214. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.

PRESENTATION

Felipe Criado, Manuel Santos & Andrés Troncoso

In recent years, both archaeology and Western knowledge have undergone a series of important changes that have modified the panorama of classic studies from our discipline. The appearance, development and consolidation of types of archaeology that are 'post-New Archaeology', based on the symbolic and ideological aspects of societies, as well as the primacy of visual culture within present-day knowledge, have led to the aesthetic or representational expressions of (pre)historic societies becoming a well-frequented area. Rock art, in particular, as a privileged field within this new panorama, has received a great deal of attention as it is an entry point into understanding the symbolic elements and 'visuality' of the past.

Proposing a tacit proximity between rock art and the mind of the agent who created it (an underlying element in the work of many archaeologists, not only post-processualists) is, however, a double-edged sword; while on one hand it allows us to reach certain areas of past societies that are only accessible in this way, on the other its expressiveness, at times so close to our own, leads us to forget a basic principle of semiological systems: the arbitrary relationship between sign and object.

Unfortunately, this last point has often been forgotten in striving to obtain a 'better understanding' of ancient human societies, and has led to rock art being somewhat discredited in certain archaeological sectors. This same opposition has also been unconsciously encouraged by the very nature of the archaeological discipline itself, suspicious of the different scopes and possibilities that may be applied within this field: a field that for many appears as exotic, remote, unscientific, distanced from the methods of archaeological science, and therefore too laborious to study. Furthermore, we believe that the present situation whereby we are unable to reliably date rock art is one of the most serious hurdles imposed by one sector of archaeology on rock art studies; in a discipline that has become dependent on chronology and absolute dating, dealing with a field in which this method may not be applied with any precision turns it into something distant and brittle.

However, as has been demonstrated in investigations into Palaeolithic rock art for some years, it is possible to study rock art, and indeed it is studied, by applying thorough theoretical perspectives and systematic methodological apparatus that are able to deal with representational elements from different focal points that anticipate the action and effect of the investigator's subjectivity, and therefore of establishing a systematic and significant understanding for the comprehension of past societies. In fact, we believe that within the process of the creation of

knowledge in ancient peoples on our planet, rock art plays a special role as a privileged actor within the social strategies of construction and (re)production of the socially constructed reality.

Art, and not just rock art, is important, because as J.L. Pardo comments (1996: 200) on Paul Klee, the purpose of art is not to demonstrate the visible, but instead to make the invisible visible. Art therefore refers us not only to what is seen, but also to what it makes visible and what is still unseen. This means that understanding art involves complex hermeneutics in all contexts, in which multiple layers and ontological areas are at play: what exists a priori, what exists a posteriori, what does not exist but is (not presented as empirical existence, but involved in the social context under analysis), and what does not exist because it is not, the vacuum that precedes all existence or is even indifferent to it. This in itself makes the study of contemporary or historical art difficult. And so how difficult is it to study prehistoric art, that which is only accessible through a hermeneutic that leads us to a linguistic horizon that no longer exists, and is impossible to recuperate? A hermeneutic without a linguistic horizon of reference... This could be a contemporary simile of the ancient myth of Sisyphus, as it is a fine example of a mission that is not possible, something that is beyond the limits of what may be thought and said. And yet archaeology risks itself at this frontier on a daily basis, without even considering the almost metaphysical circularity of this task which, in its purest sense, goes far beyond all physics.

There are possible solutions. But all of them have to stick to contextual analysis, formal analysis, and comparativism. Beyond these limits understanding gives way to imagination. This may be necessary, but it is perilous (it is worth reading Bermejo 1991 to see how these concepts may be converted into categories of historical investigation, and under what conditions they should be used).

There are some types of assistance that are recommendable. Foucault (1984) is one of the finest books about art history available, as it is the history (or rather the archaeology, as Foucault himself defines it) of an artificial form (the modern prison). The volume produced by Castro et al. (1996) is also highly useful, in which different Spanish philosophers revise the problems of contemporary art from the perspective of philosophers and thinkers who, for the sake of commodity, we may refer to as post-modernists. These essays create a profoundly interdisciplinary dialogue brimming with theoretical and methodological suggestions and references for the study of art: these include the problem of representation (by A. Gabilondo, using

Foucault and Magritte), the being of art (by F. Duque, referring to Chillida on Heidegger), seeing in art (by J.L. Pardo referring to Bacon on Deleuzde), and about nothingness (by M. Copón, referring to Sartre).

For all of these reasons and different interests, this volume brings together a series of studies by investigators from various countries, who deal with the problem of rock art from different perspectives, while retaining three points in common: (i) a recognition of the importance of theoretical aspects in studying and understanding rock art, (ii) the development of formal methodologies, either quantitative or qualitative, and (iii) understanding rock art as an active element within the social processes in different historical moments.

The work opens with a piece by **Xavier Azevedo Neto**, who discusses aspects of the exchange of information in rock art. After defining this process and its basic characteristics, he identifies different types of information that it is possible to decode within the rock art record, a point of entry in order to propose dealing with rock art from the perspective of the discourse basically founded on the work of the philosopher M. Foucault.

The second piece, written by **César Velandia**, proposes a reading of aesthetics (as a wide-ranging concept) from the historical materialist theory. By understanding each society as a particular entity that belonged to its historical period, defined by a certain type of relationship between mankind and nature, the author proposes that the concepts that guided these relationships are, in themselves, particular aesthetic constructs of each group, constructs that as they act on the nature of the relationships mentioned, become essential elements in the social construction of reality. In the light of this, Velandia proposes a theoretical reorganisation that allows us to comprehend pre-Hispanic aesthetics, distancing us from reductionist visions based on the understanding of present-day art to comprehend the iconography and aesthetic phenomena from other societies.

The third contribution contained in this volume is by **Francisco Gallardo** who combines a series of theoretical reflections about the comprehension of art and social processes that took place in the pre-Hispanic period in the Atacama desert. In affirming the importance of formal perspectives in order to study rock art, Gallardo coins the phrase 'cultural content of the form' in order to comprehend the profundity of rock art, as well as its ideological notions. Within this group of ideas, he applies his model to the comprehension of a privileged situation: two rock art styles belonging to groups with divergent economies (hunter-gatherers and shepherds) who jointly inhabited the Atacama desert. Examining the intrinsic characteristics of each of these art styles, he observes how they have a relationship with the social realities that gave rise to them, although he concludes that within this process of cohabitation of two different traditions, rock art served as an ideological resource that mediated between two different lifestyles that gradually became irreconcilable.

The next article, written by **Paola González**, is again based in the Atacama desert, but uses a different perspective. Starting with a discussion of theoretical and methodological aspects concerning the deconstruction of rock art from a structural perspective, the author proposes using a perspective based on the principles of symmetry as defined by D. Washburn to study the figures and scenes represented in rock art. By applying these criteria, the author is able to distinguish the presence of different stylistic elements based on different principles of symmetry, principles which are finally related to the cultural forms and concepts of each of the societies studied.

Andrés Troncoso presents the sixth article, dealing with understanding rock art through its spatiality. Consideration of rock carvings from different periods in the central region of Chile, focusing on a spatially defined area has allowed him to discuss how rock art, through its spatial positioning, its relationship with the other material contexts in the area and the prevalent social processes, becomes an active element in the processes of configuring social space, defining and constructing a specific and particular approximation of an area which, according to the author, may be considered as a sacred space.

The seventh article was written by **Manuel Santos**, and deals with a study of rock art in Galicia from a structuralist perspective. Focusing on the comprehension of hunting scenes typical of Bronze Age rock art, the author proposes a decoding of the principles that structured the representation of these scenes, and having uncovered their 'norms', proceeds with an interpretation of them as ritual hunting in Heroic-type societies. Pressing further with this interpretation, and by deconstructing the basic principles that define the spatial characteristics of their representation, considering both panels and their situation, the author detects the existence of a series of common regularities that make it possible to understand the way in which the landscape was conceived and organised.

Richard Bradley and **Lise Nordenborg** defend a generalist interpretative approach in their article, focused on studying monuments with rock art in relation to their surroundings and the social space they form a part of. Using three studies carried out in different parts of Europe, the northern Iberian Peninsula, Great Britain and Ireland, and southern Scandinavia, they demonstrate the deeply rooted relationship that exists between the stations, the types of representations, and space, considered as a reality that is both considered and materialised.

Roger Engelmark and Thomas Larsson present the next piece, which discusses the importance of landscape approaches in the interpretation of rock art, defining a methodological approach for an integral comprehension of carvings within their spatial context, giving examples from studies currently underway in Nämforsen and Ullevi in Sweden.

In the following article **Li Winter** focuses on the study of a specific type of rock art representation from the Scandinavian Bronze Age: acrobats. After discussing the

relationship that these figures have with their spatial context, they are compared with other similar figures found in the eastern Mediterranean, evaluating the possibility that their co-existence in these areas indicates the presence of some type of exchange networks between them.

Lasse Bengtsson, is the senior archaeologist at the Vitlycke Rock Art Museum located within the World Heritage Area in Tanum, Sweden. He is responsible for research and documentation carried out by the museum and is presently head of a large-scale project documenting the rock art on the Sote peninsula in Bohuslän. He is also tied to the University of Gothenburg, Sweden.

Next, **María Cruz Berrocal** offers a contribution to the discussion concerning the styles present in post-Palaeolithic Levantine rock art. Starting with a theoretical discussion of the concept of style, she observes the centrality of this term as a theoretical-methodological instrument. After analysing the history of investigations in this field, she indicates how the lack of a clear and theoretical conceptualisation of the notion of style has made it impossible to present a clear and orderly panorama of Levantine rock art, leading to a series of interpretative and terminological confusions. She therefore proposes applying new investigative strategies, in particular those derived from Landscape Archaeology, with the aim of making advances in our understanding of this art form's stylistic and social significance.

Finally, **Javier Soler** presents an article about rock art in the Canary Islands, focusing on representations referred to as podomorphs. After a critical and historiographic analysis, the author describes how the archaeology of rock art in this area is characterised by a series of theoretical and methodological errors that have led to very unclear interpretative hypotheses being made, meaning that no consideration has been given to rock art as part of the sociology of its socio-cultural formation. Faced with this situation, the author proposes an alternative working method based on integral Heritage management that does not only deal with rock art, but which may be extended to all of the archaeological heritage of the Canary Islands.

We believe that the articles presented in this monographic volume on rock art reveal the potential it has as a source for systematic studies, and as evidence for the understanding of ancient societies and their different realities. Although the classic scepticism that exists about the conclusions of studies into rock art may lead to the conclusion that these studies are overly elaborated, we believe that the theoretical and methodological strengths of these contributions overcome this hurdle. It is true that the results presented are nothing more than hypotheses, although this is the case in any other area of archaeology; any conclusions we reach in our discipline will never be more than a hypothesis, although their formal aspects and discursive coherence are what make some more valid than others. We cannot deny that prehistoric knowledge is hypothetical knowledge, meaning that statements are made based on

hypotheses whose certainty we are unable to check absolutely; we should (and must) simply establish the conditions in which one hypothesis is more possible than another, and then define the implications (of all kinds, whether they are methodological, ontological, historical-social or the like) suggested by these hypotheses. At the same time, archaeological practice is interpretative: it is only possible to interpret. The hypotheses we present are of a special kind, that do not correspond to the positivist model (whether it is called explanationist or hypothetical-deductive, or whatever) of hypotheses: they are interpretative hypotheses. Together with the model referred to, they share the formal logic and rigour that should be applied to both the enunciation of the hypothesis (not all hypotheses are legitimate or may be expressed, and this is precisely where hypothesis differs from conjecture or intuition: an opinion is not a hypothesis) as well as the need for a systematic and rigorous procedure for checking their validity. This procedure has to be interpretative. And yet we need to control interpretation, to avoid the surfeit of subjectivity that usually accompanies hermeneutics, and in our case in particular, the hermeneutics of art. We could say that the basic problem of archaeological investigation is the creation of a method for objectivising interpretations through which we give meaning to our hypotheses; this method, which is above all necessary in the method, is particularly imperative in the study of prehistoric rock art. Criado (2001) offers a formulation in this respect. As Eco (1995) was so correct to point out, we must work with criteria that even if they do not allow us to recognise which is the best from among a series of interpretations, do allow us to detect which are the most inappropriate, therefore avoiding falling into the trap of making either an over-interpretation or a simple and subjective criticism, aspects that are so harmful to rock art in particular, and archaeology in general.

BIBLIOGRAPHY

- Bermejo Barrera, J.C. 1991. *Fundamentación lógica de la Historia*. Madrid: Akal.
- Castro Flórez, F. et al. 1996. *La estética del nihilismo*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.
- Criado Boado, F. 2001. Problems, functions and conditions of archaeological knowledge. *Journal of Social Archaeology*, 1 (1): 126-46.
- Eco, U. 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M. 1984. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, (fourth edition, 1978 first edition.; Surveiller et punir, Paris: Gallimard, 1975).
- Pardo, J.L. 1996. Figuras y fondos. Deleuze ante la obra de Bacon. En F. Castro Flórez et al. *La estética del nihilismo*, pp. 199-214. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.

A INFORMAÇÃO DA ARTE RUPESTRE UN PROBLEMA DE DISCURSO

Carlos Xavier de Azevedo Netto

Departamento de Biblioteconomia e Documentação
da Universidade Federal da Paraíba. Brasil

xaviernetto@ig.com.br

Resumen

Os processos de transferência da informação são as formas com que as diferentes comunidades científicas dispõem para a construção do seu corpo de conhecimento. As formas de representar os dados da arte rupestre tem, há muito, despertado várias discussões. O presente trabalho visa discutir as formas de representar e transferir os dados da arte rupestre, a partir dos princípios que norteiam a construção das suas unidades classificatórias. Assim, propõe-se um conjunto de procedimentos metodológicos para o entendimento do discurso sobre a arte rupestre, objetivando dinamizar o processo de transferência da informação, entendendo-se que é a partir daí que se pode realizar comparações fidedignas de registros culturais diferentes, possibilitando daí a construção de interpretações verificáveis.

Palabras Chave

Arte Rupestre; Informação; Conceitos.

Abstract

The information transference process is the way used by different scientific communities to construct their knowledge body. The forms of representing the rock art data has, a long time, brought on several discussions. This paper aims to discuss the forms of representing and transferring the rock art data, using specific principles as guidelines for classification units construction of rock art. Thus, a group of methodological proceedings was proposed to enable the understanding of the speech concerning rock art, aiming to improve the information transference process, understanding that only then it will be possible to make trustworthy comparisons of different cultural registrations, therefore, providing the construction of traceable interpretation.

Keywords

Rock Art; Information; Concept.

INTRODUÇÃO

Os procedimentos arqueológicos adotados para o entendimento das populações passadas, através de seus restos materiais, fazem com que uma série de questões a respeito das metodologias empregadas sejam colocadas, inclusive, na suas diversas formas de avaliação. Isto se dá, em especial, no que tange aos instrumentos de comunicação e de transferência da informação identificada/coletada. No caso da Arte Rupestre, a abordagem do fenômeno e as formas de representá-lo, tomam grandes proporções, já que esta manifestação cultural pode, e muitas vezes deve, ser abordada em um espaço interdisciplinar, agregando elementos tanto da esfera da ciência, como da esfera da arte, ou mesmo da filosofia da arte.

Para a efetiva transferência da informação, e portanto da comunicação científica, deve-se ter em mente os processos de formação e registro do contexto arqueológico (como é entendido por Hodder 1994). Todo esse processo é fundamentado nos instrumentos de representação construídos por cada grupo de pesquisa, sendo que São esses grupos que constroem, a partir de suas premissas teórica e ideológicas, as formas de representar e agrupar os dados da Arte Rupestre. Essa forma se aproxima da chamada Arqueologia Cognitiva, já que para Renfrew trata-se de:

"Uma forma de fazer a abordagem cognitiva mais concreta é imaginar cada indivíduo possuindo um mapa cognitivo do mundo, construído a luz das próprias experiências e atividades, para que este mapa de visão de mundo servisse como referência individual para determinar futuras atividades." (Renfrew 1995: 10)

No âmbito dos estudos de Arte Rupestre, a representação dos dados está intimamente ligada aos seus processos de interpretação, como foi colocado por Seda (1997), já que esse deve ser o último estágio da pesquisa. E para se chegar a uma interpretação coerente desses fatores, a arqueologia tem recorrido a hermenêutica, onde implica em:

"(...) mover-se de trás para diante entre as teorias e os dados, tentando ajustar ou acomodar uns nos outros de maneira clara e rigorosa, sendo sensíveis às particularidades dos dados e críticos a respeito dos supostos e a teoria de partida. A 'cruza' da contrastação da hipótese com o 'método científico' de via estreita tem acarretado muito dano em arqueologia, se bem que a prática da maioria dos arqueólogos seguem acreditando que o que descobrem é mais interessante e complexo que o que esperavam. Sempre existe um excedente de significado que requer uma interpretação hermenêutica mais sensível (grifo nosso). Um enfoque propriamente científico aceita a necessidade de explicar todos os dados, em toda sua particularidade, assim como exige a necessidade de comprovar, criticamente, a independência - tão só parcial - de teoria e dados." (Hodder 1994: 196)

Assim, o presente trabalho tem por objetivo discutir as formas de representação da arte rupestre como instrumentos de um processo de representação e transferência da informação observada pelo arqueólogo. Entendendo-se que esses processos de representação e transferência devem ser o mais criteriosos possíveis, já que é a partir deles que se possibilita a comparação dos dados e a construção de interpretações coerentes e verificáveis. E para se chegar a tal ponto deve-se discutir em profundidade o que se entende por informação, qual é a natureza da informação da Arte Rupestre e como e porque se constroem as unidades representacionais da arte rupestre.

UM CONCEITO DE INFORMAÇÃO

Considerando que a Arte-Rupestre é uma fonte de Informação, ao se tratar do fenômeno denominado Informação, em qualquer nível ou situação, deve-se antes ter a preocupação de definir o que se entende por Informação, ou mesmo como este conceito, ou entidade, pode instrumentalizar uma questão acerca do fenômeno informacional. A primeira observação que se faz ao deparar-se com a Informação é a polissemia de conceitos e definições que buscam dar conta do fenômeno. Yuexiao (1988) contabilizou mais de 400 definições de Informação, que abrangem desde o espectro dos bits, até as visões mais humanistas do fenômeno.

Atualmente, a Informação está intimamente relacionada a aspectos sociais da vida humana, já que, graças a sua natureza interdisciplinar, a Ciência da Informação abrange desde os aspectos tecnológicos da informação até os sociais, com os estudos de usuário, por exemplo. Isto porque a multiplicidade de contornos que o fenômeno informacional vem assumindo, conforme demonstrado por Pinheiro (1997), tende a colocá-lo em torno do pólo sócio-cultural, percebendo-se uma forte tendência a ver a Informação como fenômeno social, ligado às práticas e às ações sociais, como foi observado por Pinheiro & Loureiro (1995). Assim, pode-se chegar a afirmar que a presença do homem frente ao fenômeno é imprescindível e que a Informação enquanto fenômeno social permite, influencia e promove a interação dos atores sociais, em diferentes níveis e em suas estruturas.

Para a instrumentalização deste trabalho recorreu-se, inicialmente, a Belkin & Robertson (1976), e complementado por Belkin (1978), que estabelecem a Informação como tudo aquilo que apresentaria, em si, a possibilidade de alteração de estruturas. Esta postura em relação à Informação tem sido muito utilizada sendo, ao mesmo tempo, alvo de muitas críticas, por estender a aplicação do conceito de Informação a qualquer forma de estrutura, o que leva de volta à questão: quais seriam as estruturas passíveis de alteração, quanto se trata da Informação? Tal definição, antes de mais nada, está calcada em uma postura cognitivista, o que pode ser observado em Belkin (1984 & 1990), que a contextualiza frente à questão acima.

Portanto, para o seu autor, não é toda e qualquer estrutura que está afeita a alterações por parte da Informação mas, somente, as estruturas cognitivas humanas. No entanto, há estruturas de outras naturezas que também se alteram, mas como consequência desta alteração inicial no aparato cognitivo do receptor.

Assim, a Informação só existe na presença do homem, como seu receptor, já que é nesta instância que se dá o reconhecimento da Informação, mas incluindo aí o homem não só como indivíduo, mas também como ser e ator social. A presença do homem no processo informacional pode estar relacionada à visão da Informação considerada como artefato, no sentido de ser um produto de confecção humana, sem existência própria na natureza., já que ela é uma ferramenta, produzida e/ou percebida pelo homem, como um dos elementos necessários para a construção do conhecimento, como foi discutido por Pacheco (1995). Como artefato, a Informação só tem existência quando é percebida como tal, e só é estabelecida esta percepção quando, de algum modo, em alguma circunstância, é criada uma relação de significação, com o estabelecimento de sua relevância, como definida por Saracevic (1970).

A Informação relaciona-se, assim, com o conhecimento do receptor, já que é nesta instância que se dá a *mathêsis*, de acordo com o que é entendido por Foucault (1992), como a essência da representação das coisas do mundo, de significação da Informação. No caso do transmissor, o conhecimento seria a sua gênese, a sua *mathêsis*, o fato que cria o piso, o fundamento que propicia o nascimento da Informação. O que leva a gerar as questões de transferência de informação, entre corpos cognitivos distintos, mas interrelacionáveis. Onde o próprio ato da transferência já implica no contato entre uma *mathêsis* e outra, nivelando assim os dois universos representacionais que interagem no processo de produção do conhecimento. A Informação, vista desta maneira, passa a desempenhar um papel de mediação na produção do conhecimento, e:

"Assim, como agente mediador na produção do conhecimento, a Informação qualifica-se, em forma e substância, como estruturas significantes com a competência de gerar conhecimento para o indivíduo e seu grupo." (Barreto, 1994: 3)

Então, em base do conceito de Belkin & Robertson (1976), passa-se a entender a Informação principalmente a partir do prisma do receptor. É justamente no receptor que a faceta semiótica da Informação se faz presente, uma vez que só é reconhecida a possibilidade de alteração de estrutura, quando os signos que são percebidos entram em contato com os signos do receptor, em um processo de Semiose Ilimitada (definido por Eco, 1980: 60), que é quando se dá a ação de um signo sobre outro na construção da significação ou do sentido, através do:

"(...) fato de que ela nos mostra como a significação (e a comunicação), por meio de deslocamentos contínuos que referem um signo a outros signos ou a outras ca-

deias de signos, circunscreve as unidades culturais de modo assintótico, sem conseguir jamais "tocá-las" diretamente, mas tornando-as acessíveis através de outras unidades culturais. Desse modo, uma unidade cultural nunca precisa ser substituída por algo que não seja uma entidade semiótica [...] A semiose explica-se por si só."

Considera-se, portanto, como Informação tudo aquilo que carrega em si a possibilidade de alterar estruturas cognitivas, que assegurem uma intencionalidade, quer por parte do receptor, quer por parte do transmissor, através da relação de três estados que são identificados e propostos inicialmente por Azevedo Netto (1998), distintos, contínuos, complementares e efêmeros, que se manifestam no decorrer do processo informacional, a saber:

O Apriori: marcado pela busca da Informação e de toda a instabilidade que pode provocar, considerando que anteriormente não há instabilidade porque não foi gerada ainda a demanda de Informação;

O de Facto: marcado por toda alteração estrutural ocorrida na recepção, decorrente da expectativa do processo informacional, e no confronto da Informação com a estrutura cognitiva anterior;

O Aposteriori: o estado de alteração estrutural final que se dá pela saciedade e inclusão da Informação em um repertório, entendido como o conjunto de signos, de um receptor, usado para a formação de um corpo de conhecimento específico, ou geral, de acordo com que foi abordado por Coelho Netto (1989), com o novo desenho da estrutura cognitiva.

E esta informação está sendo veiculada através de mecanismos de representação dos dados observáveis. No seu processo de produção do conhecimento, a partir da observação dos fatos do mundo, são elaborados diferentes mecanismos de representação das impressões que são apreendidas no mundo, transformando-se assim em informação. Esta primeira representação está afeita à esfera do registro e da análise dos dados transformados em informação. Ao final do processo, há uma outra representação, que é afeita à esfera da síntese e a comunicação de suas observações, com os processos de transferência das informações.

A definição de informação, que atende ao escopo deste trabalho, está ligada a uma noção cognitivista e possui algumas características que a distingue das demais. Além de apresentar a possibilidade de alteração de estruturas cognitivas, esta informação tem como peculiaridade o fato de ser fruto de contato intercultural: a informação contida na Arte Rupestre, é percebida, nos dias de hoje, pelo arqueólogo, portador de um marco cultural distinto dos produtores; e quanto ao marco cultural que a produziu, está perdido no tempo, por desaparecimento do grupo, ou pela própria dinâmica cultural que modifica um grupo que, porventura, sobreviva até os nossos dias. Com isso, a cadeia informacional é fragmentada, perdendo-se toda a gama de significados originais, mas um série de informações a respeito de sua

confecção, estética e etc., ainda são passíveis de serem recuperadas. Assim, a informação que será tratada aqui é aquela que se destina a suprir a necessidade de informação dos estudiosos de Arte Rupestre - os arqueólogos e a transferência da informação, para a conseqüente produção de conhecimento.

A QUESTÃO DA TRANSFERÊNCIA DE INFORMAÇÃO

Os estudos de transferência da informação, sob que denominação for, ganham vulto dentro dos estudos da Ciência da Informação, no momento em que os aspectos sociais e cognitivos de geração e disponibilização da informação passam a formar o escopo central de preocupação da área. Buscando uma nova relação entre o sujeito e o objeto informacional, em uma reconfiguração da área, há uma maior valorização dos processos de transferência de informação:

"Nesse esboço de arcabouço conceitual da área, introduzimos o conceito de hiato comunicacional (o hiato comunicação/informação) como expressão e causa da emergência histórica de ações de transferência da informação." (González de Gómez 1995: 82)

Todo e qualquer campo do conhecimento, o científico em particular, possui instrumentos, instituições que promovem a comunicação da produção de seus membros, através da disseminação e divulgação das mesmas. A comunicação científica existente pode ser dividida em quatro tipos básicos: comunicação superformal, formal, semi-formal e informal, já bastante estudados por Christovão (1979). Este estudos têm grande importância nos sistemas de avaliação das ciências, no tocante à sua produção, mas é necessário considerar que:

"Estes sistemas não são estanques. Suas relações formam uma espécie de rede na qual fluem cientistas e produtos, interagindo aqui e ali conforme as etapas da pesquisa e as necessidades de troca de informações que estas possam acarretar." (Christovão 1979: 4)

Os sistemas de comunicação estão divididos de acordo com as suas fontes, denominadas primárias, secundárias e terciárias. Limita-se, para os objetivos desse trabalho, refletir sobre a comunicação científica referente aos sistemas semi-formal e formal de comunicação¹ de suas fontes primárias, já que é por meio de seus periódicos, apresentações e anais de congressos, que se instaura um fluxo comunicacional, entre os pares, mais intenso para a área de Arqueologia. Como fonte primária do sistema formal de recuperação da informação têm-se os artigos de periódicos e os livros. Quanto ao sistema semi-formal, que é o que apresenta maior concentração de produção, suas fontes primárias são as comunicações

em congressos e seus anais. Sob este aspecto, Christovão (1979), ressalta que *"(...)um dos parâmetros para o estudo do processo de comunicação científica está nas publicações científicas e suas relações."*

A transferência de informação é encarada nesse contexto como o processo em que é efetivada a troca de informação entre dois pólos de um mesmo fluxo informacional, que pode ser percebido como a cadeia que se forma entre o emissor de informação, seu veículo e o receptor da informação, a partir do ponto de vista da comunicação científica. Alguns pesquisadores consideram que a transferência de informação sempre esteve presente nas construções de campos de conhecimento, vendo o papel que esse processo assume dentro das ações de comunicação que se efetivam em um evento de desequilíbrio de informação. Neste prisma, a transferência de informação está inserida nos processos e sistemas de comunicação científica.

Tradicionalmente, o termo *transferência de informação* é utilizado e difundido pelos estudos biblioteconômicos em relação aos usuários, sistemas e estoques de informação, como pode ser notado nos trabalhos de Ferreira (1983) e Miranda (1983). Mas a transferência da informação também pode ser vista como o processo de troca

de informação entre pólos distintos, onde é identificado um determinado grau de "desequilíbrio informacional"², promovendo a obrigatoriedade de ocorrência da transferência. Na transferência, a cadeia informacional está preservada, mas não é obrigatória a realização de nenhum contra-fluxo de informação, para que o processo se complete, isto porque, dentro desse processo há toda uma gama variada de interferências provocadas por outras esferas da vida social dos participante desse processo. Assim, pode-se dizer que:

"O processo de transferência da informação já foi visualizado por um cientista como 'um sistema de irrigação complicado, o qual é constantemente alimentado por outras fontes e do qual as plantas individuais (os usuários do sistema) ficam dependentes, para subsistir, da quantidade de irrigação que os atinge em um dado período. Idealmente, cada planta deve receber apenas a quantidade certa de água no tempo certo, mas, na prática, devido à morosidade e irregularidade do sistema, nenhuma alimentação as atinge em tempo, e muito da água se evapora ou se infiltra no solo pelo caminho. Enquanto que, outras vezes, o fluxo de água é tão abundante que as plantas ficam encharcadas e não podem absorver o que necessitam!'" (Figueiredo 1979: 121)

A transferência de informação, portanto, se efetiva em diferentes níveis de complexidade e de interação social. Estes níveis de complexidade dizem respeito diretamente aos meios formais de transferência da informação, tais como artigos em periódicos, livros, e mesmo apresenta-

¹ Não deixando de salientar que os demais sistemas e fontes presentes no processo de comunicação científica, embora de menor poder de avaliação de produção e crescimento, são igualmente importantes para o registro e história de um determinado campo da ciência.

² Entendido como o estado de desigualdade de potencial informacional que pode ocorrer no contato entre dois polos quaisquer de informação.

ções e anais de congressos, e aos informais, como correspondência, conversas e contatos trocados. No que diz respeito à interação social, ela se reflete nas diferentes instâncias promotoras da transferência, como os serviços de informação (bibliotecas, bancos de dados, etc.), e a formação de grupos de pesquisa dentro das comunidades, e mesmo a formação dos colégios invisíveis, considerado aqui o conceito que foi utilizado por Mendonça de Souza (1988), quando aborda a bibliometria e a cientometria com referência à área de Arqueologia.

Usualmente, a questão da transferência da informação está embutida na discussão de sistemas de informação, tradicionais, ou inovadores. Aqui a transferência de informação é vista sob a ótica da comunicação científica, em que os pares de determinada comunidade de conhecimento dispõem seus dados, métodos e teorias a respeito dos fenômenos de que tratam, para confrontação e reavaliação dos resultados. Com a produção individual de cada membro da comunidade, após processo formal e informal de avaliação pelos pares, sendo incorporada em um dos níveis de conhecimento, divididos em conhecimento central, periférico e marginal, conforme foram definidos por Jaenecke (1994), de uma determinada área.

No caso da Arqueologia, em especial da Arte Rupestre, o processo de transferência de informação é determinado pela disseminação da produção dos pesquisadores, em artigos de periódicos, livros e, principalmente, as apresentações e anais de congressos. Para essa disseminação, os arqueólogos desenvolveram, como instrumental teórico-metodológico, formas de representação dos fenômenos observados e estudados na Arte Rupestre para sua organização em unidades distintas e relacionadas - conceitos de unidades classificatórias, que buscam sistematizar o que foi observado e estudado com referência a estes mesmos fenômenos. Nos vários sistemas e canais de transferência, é reconhecido que:

"Qualquer que seja o tipo de canal utilizado para a transferência de informação, barreiras irão existir para dificultar o trânsito da informação, do produtor para o usuário. Mesmo ao nível de comunicação oral, de pessoa para pessoa, podem existir barreiras, (...) E estas barreiras, deve ser lembrado, aumentam progressivamente, à medida que se tornam menos diretas." (Figueiredo 1979: 127)

E para a evidência do que seriam as barreiras para a transferência de informação, recorre-se ao conceito de *hiato comunicacional*. Esse conceito estaria instrumentalizado pela fragilidade e fracionalidade que se observa atualmente nas formas coletivas de integração e interação dos diferentes grupos e ações sociais. Com esta abordagem, González de Gómez (1995: 82), identifica outro conceito, que se origina da situação de extrema fragmentação da representação social e política, onde denomina de *"diferendo de representação"*, já que as demandas sócio-políticas não são atendidas a partir do instrumental institucionalizado. Com essa extrema fragmentação das

formas de trabalho intelectual e restrição a sua produção, há a promoção da diferenciação dos níveis de reconhecimento da representação, podendo-se ver, como resultante desse desnivelamento informacional, a fragmentação e conflitos resultantes e promotores da globalização.

Com a identificação desse processo, pode-se visualizar as barreiras para a transferência de informação a partir de um novo ângulo, que é o do pragmatismo. Nessa ótica, o diferencial de informação e a assimetria dos participantes do processo, ganham destaque. O conceito de diferencial pragmático, é utilizado:

"(...) para designar aqueles empecilhos da transferência da informação que resultam da assimetria dos participantes dos pólos de emissão e recepção, com respeito às condições pragmáticas da geração e uso da informação e, principalmente, da não-existência de critérios comuns de aceitação e de atribuição de valor à informação." (González de Gómez 1995: 82)

Mas a efetivação dessa comunicação, o emprego produtivo das mensagens transmitidas, e a subsequente transferência de informação somente serão efetivados se houver afinidade conceitual entre os interlocutores. Assim, é de suma importância a questão da formulação e disseminação do *corpus* conceitual de cada linha de pesquisa, escola teórica ou mesmo disciplina científica: os conceitos devem possuir tal grau de inteligibilidade que permita seu entendimento. Recorre-se, portanto, a teoria da representação e da semiótica para o entendimento das formas de inteligibilidade, na esfera da transferência de informação, e a conseqüente diminuição de suas barreiras e efetivação de comunicação entre os cientistas.

Assim, a transferência de informação, aqui tratada seria aquela que, apesar das barreiras existentes e salientadas por diversos autores, é configurada pelos conceitos que representam a Arte Rupestre em um processo dual de organização do conhecimento e comunicação da informação. Para esta tarefa, a questão do valor da informação assume aspecto relativo, já que o mesmo varia em função da adequação aos princípios teóricos e metodológicos de cada pesquisador ou grupo de pesquisa, estando a definição e uso dos conceitos afeito a essa adequação.

A NATUREZA DA INFORMAÇÃO DA ARTE RUPESTRE

O potencial informativo da Arte Rupestre há muito está despertando interesse de diversos estudiosos, e mesmo de curiosos, a respeito das manifestações estéticas dos grupos humanos do passado. Tal forma de expressão tem grande potencial de informação, em vários níveis de significação e representação. Seu potencial pode ser avaliado, em forma de analogia, pelos estudos realizados sobre a produção das expressões "rupestres" contemporâneas, tanto de grupos étnicos distintos, como no interior da

própria da cultura de massa da atualidade, presente nas grandes cidades³.

As pesquisas sobre a Arte Rupestre aborígene, dos grafismos indígenas, ou mesmo as "pichações" observadas nos muros dos grandes centros metropolitanos contemporâneos, tem sido usada nos atuais estudos de Arte Rupestre como referentes teóricos. Assim, a:

"Arte-Rupestre é precisamente parecida e estruturada, característica e diferenciada como estilo, deste modo ameno nos estudos estilísticos (e.g. Francis in press, contra Lorblanchet and Bahn, 1993). E as imagens da arte rupestre emprestaram por si mesmas, a pesquisa contemporânea o interesse no antigo significado e sua expressão social (e.g. Tilley, 1991). Mas a pesquisa da arte-rupestre permanece distante dos outros interesses especiais no interior da arqueologia; e as circunstâncias especiais de sobrevivência e meio de estudo de métodos desenvolvidos para a pesquisar arte em outros contextos não podendo ser transferido através de um ou outro." (Chippindale & Taçon 1997: 3)

A Informação contida na Arte Rupestre, enquanto fenômeno cultural, é identificada e localizada de acordo com o estado com que tais manifestações se apresentam para o seu receptor, já que é ele que vai constatar seus limites e contornos. Esta Informação pode se apresentar de várias formas e naturezas, desde as mais técnicas, passando pelas formais, até as interpretativas, como foi abordado por Azevedo Netto (1998-a). As diferentes fontes de informações dos fenômenos rupestres podem ser agrupadas quanto à origem: técnica, temática, estética, espacial e relacional. Cabe aqui ressaltar que, nem sempre, tais informações se apresentam em sua totalidade em um único evento desta natureza, uma vez que o tempo e as intempéries interferem na conservação das obras, chegando, muitas vezes, a alterar o seu sentido.

Pode-se entender por Informação técnica, de acordo com Azevedo Netto (1998-a), as técnicas com que o painel, ou os signos, foram executados, podendo ser divididas em duas grandes modalidades: os petroglifos e os pictoglifos, respectivamente as pinturas e as gravações, cada qual com um conjunto específico de técnicas de sua execução. A Informação temática (Azevedo Netto, 1998-a) seria aquela referente aos temas adotados na confecção dos painéis de Arte Rupestre, que podem ser categorizados em: figurativos, geométricos e abstratos ou livres. Como Informação estética (Azevedo Netto, 1998-a), entende-se os motivos que compõem cada representação, através de seus traços genéricos como, por exemplo, os antropomorfos e os zoomorfos, incluído-se aí os atributos de cor e dimensão dos signos executados. A Informação espacial (Azevedo Netto, 1998-a), refere-se ao tipo de suporte e distribuição que estas manifestações ocupam - blocos soltos, paredões, tetos de grutas e etc. Como Informação relacional (Azevedo Netto, 1998-a), entende-se

a relação que os signos estabelecem entre si, com o seu suporte (por exemplo: a formação de painéis ou de figuras isoladas), e com os demais elementos do registro arqueológico, que poderiam ser as estruturas habitacionais e/ou rituais que compõem os sítios arqueológicos.

Além das formas de Informação mencionadas acima, a Arte Rupestre possui o caráter de fonte de Informação de estruturas sociais, culturais e cognitivas, como é demonstrado nos trabalhos de Pessis (1989), Prous (1989) e de Bradley (1995). No que diz respeito aos aspectos cognitivos, o processo de construção dos painéis fornece indicações a respeito de como agiam e se estruturavam as formas de saber da pré-história, por meio da identificação das formas que os signos assumem, na construção de um corpo simbólico coeso, como foi visto no trabalho de Bradley (1995). Quanto aos aspectos culturais, tem-se como referência o trabalho de Prous (1989), que procura identificar as identidades culturais dos executores das manifestações de Arte Rupestre, a partir da inferência das regras que a comporiam, e a sua variação no tempo, a qual denomina de análise punctual. Quanto a informações sociais, pode-se notar no trabalho de Pessis (1989) a estruturação política das escolhas e limites dos suportes para execução, dentro de um mesmo grupo ou entre grupos diferentes.

Outro aspecto que deve ser levado em conta na inter-relação Informação / Arte Rupestre, diz respeito à sua fracionalidade, a qual é dada pela perda, no passado, de seu produtor, e o conseqüente desaparecimento do significado original da representação. O arqueólogo, quando se depara com uma dessas manifestações, procura atribuir à mesma um significado, mesmo consciente da impossibilidade de recuperar seu significado original. Esta construção, distante no tempo, de um novo significado, leva em conta uma série de fatores - técnicos, metodológicos, e principalmente, teóricos.

A ênfase no receptor não é, portanto, gratuita, mas fundamentada na própria fracionalidade com que a Arte Rupestre se apresenta nos dias atuais. Isto faz do arqueólogo, como um dos possíveis receptores, o profissional capaz de tratar da Informação representada nos signos deste tipo de manifestação, já que possui um instrumental sógnico que permite a construção de um significado estruturado e sustentado, desde de que teoricamente fundamentado. Observando que este instrumental tem sua origem tanto no que é observado em campo como no que é encontrado nos registros e interpretações etnológicas.

A produção dos signos rupestres se dá por meio de sistemas cognitivos, cabendo ao arqueólogo reconhecer os processos semióticos e as semioses presentes nos painéis de arte rupestre, mesmo que sujeito à críticas. Tais processos cognitivos possibilitam a realização efetiva da percepção da informação contida nas representações rupestres. De acordo com Consens,

³ Os grafismos em forma de pichações, que possuem signos, arranjos e suportes que obedecem a uma lógica constitutiva própria.

"Aqui surge outro problema a mais para ser considerado pelo arqueólogo, que é a operação de sistemas cognitivos, que são os que realizam o fluxo de informação que culmina com o icônico, através das ditas limitações estruturais." (Consens, 1991: 34)

Outra forma de se perceber a informação contida na Arte Rupestre, dissociada das formas anteriormente descritas, diz respeito à especificidade de cada sítio ou grupo cultural, que pode ser chamada também de informação relacional. Este tipo de informação está contida na especificidade das variações espacial e temporal, detectadas dentro da distribuição dos signos, formadores dos painéis. Tais variações são observadas a partir das afinidades estruturais e formais, somadas à da organização discursiva, sempre referendadas pela especificidade de código de cada unidade cultural considerada⁴. Ou seja:

"O esforço de entender a mudança dos desenhos, em forma e conteúdo, no tempo e no espaço, consiste na elaboração de uma série tipológica a partir dos motivos e associação de motivos e de propriedades de organização e recorrência em correlações sustentadas (Cf. Garadin 1978a, Hernández Llosas 1985, Achero, 1988).

Tratado o estilo em termos arqueológicos é sempre uma posição classificatória e seu objetivo é reconstituir a ordem real em que foram produzidos. As mudanças nas séries são suas mudanças históricas. (...)

As mudanças tanto como a organização discursiva delimitaria em que consiste a duração do estilo são marcadores de fronteira étnica que obrigam a reaver e inventar conceitos para abordar, desde uma periferia sempre deslocada, uma visualidade que se deriva de um plano de significação do mundo e que requer, por isso mesmo, uma antropologia do visual." (Rocchietti 1991, p.27)

Todos os níveis de informação que a Arte-Rupestre carrega em si, já tratados anteriormente, têm como principal objetivo alcançar outro nível de informação, que será tratado posteriormente, que, além de relacionar, classificar, identificar e interagir com os demais elementos do registro arqueológico, procura atingir as facetas sócio-culturais, produtoras destes "discursos". Quando os estudos de Arte-Rupestre alcançarem este nível, é que se poderá visualizar a interpretação arqueológica a respeito destas manifestações. E identificar a existência da informação interpretativa.

E o que seria a informação interpretativa? Esse tipo de informação seria a interpretação, a partir dos elementos disponíveis na Arte Rupestre, em conjunto com os demais elementos do registro arqueológico, que permitem chegar a identificar e entender as estruturas sociais, culturais e cognitivas. No escopo deste trabalho, entende-se que essa esfera de informação só é possível de se alcançar através dos conceitos utilizados para sua representação. E é o que se propõe aqui, que a interpretação da Arte

Rupestre, i.e., seus significados sócio-culturais e cognitivos, só é possível quando se entender os mecanismos de transferência de informação presentes nessa comunidade, e como eles promovem ou distorcem essa comunicação.

UM PROBLEMA DE INFORMAÇÃO

Em trabalho apresentado na V Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira em Santa Cruz do Sul, Consens & Seda (1990) assinalam o que chamam de "Incomunicabilidade Científica" com referência ao quadro dos conceitos definidos para representar e organizar a Arte Rupestre, levantando o problema de abordar as suas unidades classificatórias - as chamadas de Tradições, Estilos, Fácies, Variedades e etc. Tais unidades são consideradas, para os autores citados, como deficitárias de potencial comunicativo, por questões de fundamentação de definição e mesmo pelo compartilhamento das bases conceituais que:

"(...) essas regras, essas normas de comunicação, devem ser estabelecidas com parâmetros tais que permitam sua análise por outros investigadores. Isto é o que lhe dá o caráter de convenção, de informação compartilhada.

Se não há informação compartilhada, não há comunicação: há somente um monólogo. A comunicação deve possuir uma estrutura lógica de operação, determinada epistemologicamente. E estas sim, são imprescindíveis de estabelecer, seja de forma explícita ou por referência bibliográfica." (Consens & Seda 1990 43)

A situação do conhecimento produzido sobre a Arte Rupestre no Brasil está contextualizada a partir dos conceitos com que os arqueólogos se municiam para representar e organizar as informações colhidas sobre essas manifestações. Esses conceitos sofrem dois problemas principais, entre outros: que é a polissemia - quando um mesmo termo possui definições diferentes, com base em um mesmo princípio ou intenção - e a sinonímia - quando a mesma definição (não necessariamente literal) possui mais de um termo que a designe. Essa situação também é reflexo da fraca estrutura terminológica desenvolvida pelos estudos de Arte Rupestre. A fundamentação e conceituação precisa das "unidades classificatórias" é essencial para os processo de organização dessas representações, por tratar-se de um universo informacional extremamente complexo. Quanto ao desempenho dos instrumentos de representação, frente à imensa gama de possibilidades interpretativas que se apresentam, está clara a ênfase no aspecto descritivo dos mesmos, embora admitindo a adoção de outros autores que aprofundem tais classificações, buscando chegar à esfera interpretativa dos fenômenos estudados.

É justamente aí que reside um problema de transferência de informação. Quando, em um processo de

⁴ Chamando unidade cultural, neste caso, os painéis de Arte Rupestre.

comunicação, e de transferência de informação ocorrem ruídos na transmissão das mensagens, que aqui são causados pela polissemia e a sinonímia, o compartilhamento das informações se fraciona, fragilizado ou não se completa, decorrendo daí a impossibilidade da análise comparativa entre estudos e correntes que abordam o problema da Arte Rupestre. Visto que, é na possibilidade de realizar comparações que se encontra o potencial interpretativo das pesquisas sobre Arte Rupestre e, portanto, o que constitui o foco central deste trabalho.

Barreiras de transferência de informação surgem em qualquer tipo de canal utilizado, considerando que o fato de observar já contém em si certo grau de abstração do real, e que o próprio processo de representação já implica certo distanciamento. No caso da Arqueologia, onde a produção e disseminação da informação possuem características de baixa produtividade, explicada, até certo ponto, pelo próprio processo de pesquisa que lhe é peculiar, conforme é abordado por Mendonça de Souza (1988), a questão das barreiras à transferência da informação é mais relevante. Isto por que de acordo com a distância (espacial, temporal ou cultural) o número e potencial destas barreiras aumentam proporcionalmente.

Além dessas, outras questões se colocam, diretamente relacionadas ao fracionamento com que o registro rupestre é tratado na Arqueologia. O registro rupestre é tratado como fenômeno cultural isolado que, na maioria das vezes, é abordado a partir de metodologias específicas que o tratam, excluindo os demais componentes do registro arqueológico. O tratamento das manifestações rupestres, em consequência, determina a adoção de unidades classificatórias distintas, para registros arqueológicos nas paredes e no piso, como se as mesmas pertencessem a grupos culturais distintos, sem nenhuma possível interligação, impossibilitando a construção de instrumentos interpretativos que dêem conta dos grupos como um todo. Assim, a fracionalidade de abordagem da Arte Rupestre não seria outra forma de prejudicar as possíveis interpretações do fenômeno?

Este estudo foge da concepção inicial do problema da representação e transferência da informação da Arte Rupestre, conforme colocado originalmente por Consens & Seda (1990: 33), cuja questão central era "o que perguntávamos era de que estávamos falando". Aqui, observa-se que o problema não reside no tema ou assunto de que se está falando, mas antes nas formas de representação utilizadas para tratar a Arte Rupestre, o fracionamento provocado pela polissemia e sinonímia, que acarreta a defasagem entre o observado e o representado. Desse maneira, o problema não reside em sobre o que está se falando, mas antes, no modo como se fala da arte rupestre. Buscando-se os fundamentos que existem nas suas representações, classificações, usos e disseminação dos conceitos. E de que forma interferem nos mecanismos de interpretação dessas manifestações.

A ANÁLISE DO DISCURSO SOBRE A ARTE RUPESTRE - UMA PROPOSTA

Como discurso, entende-se aquelas práticas, relacionais, que estão imbuídas de critérios de exclusão e de interdição (Foucault 1996). Esse critérios estão diretamente relacionados a posição que cada indivíduo que participa de um discurso em relação aos demais membros da comunidade discursiva, em busca de uma vontade de verdade. Essa vontade de verdade está situada no nível de uma proposição no interior do discurso, fora de qualquer intencionalidade, formalidade ou efemeridade. Essa vontade de verdade está instituída pela vontade de saber, dada no processo histórico de formação de um grupo social. Com a inserção da historicidade, entende-se o processo de formação do:

"(...) discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, aquele ao qual era preciso submeter-se, porque ele reinava, era do discurso pronunciado por quem de direito e conforme o ritual requerido; era o discurso que, profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia passar, mas contribuía para sua realização (...), mas residia no que ele dizia: chegou um dia em que a verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação a sua referência." (Foucault 1996: 15)

O discurso não é um evento imaterial, mesmo não sendo da ordem do corpos, consistindo, antes, na relação, ação, sobreposição, atuação, fricção e escolha de elementos da esfera material, que se produz como efeito e em uma distribuição material. Mas esta situação do discurso, e sua representação, não estão isentas da introdução em sua raiz, além da materialidade, do acaso e da descontinuidade, que representam um risco à análise e entendimento do discurso. Para minimizar este perigo, adota-se a prática sugerida por Foucault (1992), de dispor a análise em dois conjuntos, o conjunto crítico e o conjunto genealógico. Entendemos como conjunto crítico aquele que:

"põe em prática o princípio da inversão: procura cercar as formas de exclusão, da limitação, da apropriação (...) mostrar como se formaram, para responder as necessidades, como se modificam e se deslocaram, que força exerceram efetivamente, em que medidas foram contornadas." (Foucault 1992: 60)

Quanto ao conjunto genealógico, este seria entendido como aquele que:

"(...) põe em prática os três outros princípios: como se formaram, através, apesar, ou com apoio desses sistemas de coerção, séries de discursos; qual foi a norma específica de cada uma e quais foram suas condições de aparição, de crescimento, de variação." (Foucault 1992: 60)

Portanto, o seu conjunto crítico fundamentar-se-á no grau de permeabilidade que as unidades de representação possuam para penetrar em cada linha de pesquisa diferente,

podendo haver aí um processo de permuta entre estas unidades, possibilitando o intercâmbio entre os pesquisadores e não uma barreira à troca de informações e experiências. Esse grau de permeabilidade será observado a partir do conjunto de paradigmas classificatórios e de representação que as diferentes linhas de pesquisa em Arte Rupestre elegem como mais adequadas a determinados tipos de manifestações, e como dirigem a construção desses processos de representação da Informação recuperada.

Outra forma de crítica aos diferentes processos de representação da Informação desenvolvidos pela Arqueologia, advém de sua própria característica interdisciplinar. Para os estudos de Arte Rupestre, devido às suas especificidades já discutidas, algumas outras áreas do conhecimento se fazem presentes, contribuindo com o seu arcabouço teórico para o entendimento dessa manifestação cultural peculiar. Pode-se recorrer ao instrumental fornecido pela Teoria da Cultura, seguido pela Teoria da Arte, passando pela Antropologia da Arte e Teoria Semiótica, principalmente.

Dentre os estudos aqui considerados, se faz necessário entender os principais conceitos com que se defrontam nos estudos sobre Arte-Rupestre. Para tal recorreu-se a Consens & Seda (1990) que trataram da questão da comunicabilidade dos conceitos usados nos estudos de Arte-Rupestre, através de uma extensa lista de instrumentos teóricos. Para tanto, os conceitos da Arte-Rupestre puderam ser divididos em dois tipos básicos: os analíticos, e os sintéticos, de acordo com o que foi definido por Azevedo Netto (1998). Entendendo-se como conceitos analíticos, os que possuem, em si, a função de decompor os painéis e suas figuras em entidades de análise arqueológica, e como conceitos sintéticos, as formas de estabelecimento de identidades entre as diferentes manifestações rupestres, formando grandes unidades interpretativas.

Com o conjunto crítico definido, a etapa seguinte consistiria na identificação do conjunto genealógico, através de seus principais autores, considerando como atributos desta identificação o tipo de literatura produzida, a literatura de cunho interpretativo e a sintética, ou seja, que o conhecimento produzido por estes autores, esteja incluído no conhecimento central da área conforme foi definido e discutido por Jaenecke 1994, principalmente, e o conhecimento periférico, como atributo alternativo. Para se chegar a *mathêsis* de representação de cada linha metodológica, deve-se recorrer as análises de domínio e assunto.

A identificação da *mathêsis* de representação é de fundamental importância para se estabelecer o nexos de construção de cada sistema de representação da Arte-Rupestre. Nesta tônica, a *mathêsis* alcançaria um status de princípio ontológico do sistema de representação. Com as respectivas *mathêsis* determinadas, possibilita-se então estabelecer a relação destes princípios com as formas de interpretação de cada linha teórica da Arqueologia. Esta relação visaria a confrontação dos autores, e seus respectivos contextos, com os fundamentos de cada uma dessas linhas, verificando a sua coerência e ade-

quação. Esta confrontação se dará pela justaposição da *mathêsis* representacional de cada autor com os termos utilizados e com os itens de referência, enquanto um dos elementos de composição dos conceitos (Dalhberg 1978).

A determinação das *mathêsis* de cada um dos conceitos se efetua pela identificação dos principais atributos de referência que os compõem e definem. Estes atributos são localizados dentro do conjunto de atributos definidores de cada instrumento de representação. E é a partir da análise comparativa dos escopos definidores de cada instrumento de classificação, que se efetiva a compreensão do poder de representação e de transferência de informação que cada conceito possui, e quais os problemas que estas construções podem acarretar, tanto para o especialista em Arte Rupestre, quanto para arqueólogos de outras especialidades.

Os atributos de referência considerados na análise são aqueles constantes das definições dos conceitos, já discutidos por Dalhberg (1978) e Azevedo Netto (2001). Através do uso de tabelas comparativas, pode-se confrontar os diferentes conceitos, seus termos, seus autores e referências bibliográficas, serão confrontados, procurando identificar, demonstrar e entender a ocorrência dos problemas de polissemia e sinonímia, já assinalados por Consens e Seda (1990) e reafirmados por Consens (1995). O uso dessas tabelas permitem ser combinados os dados dos termos, atributos de referência, de autor e data. Para uma análise dessas não devem ser considerados o que Dahlberg (1978: 5) chama de "*afirmação verdadeira*", já que esse componente do conceito não se altera para o corpo desta análise, considerando que os conceitos analisados são a síntese dos dados observados e manipulados pelos pesquisadores.

Para o caso dos conceitos em que forem identificadas a polissemia, relaciona-se todos os conceitos que utilizem o mesmo termo, estabelecendo o confronto analítico de seus atributos de referência, verificando a convergência e a divergência dos atributos considerados como definidores e demonstrando a adequação ou não da utilização do termo. Um outro fator que pode ser considerado para reafirmar determinadas considerações acerca da aplicabilidade ou não de um determinado termo, é o primeiro uso que se faz de um termo na literatura arqueológica. Quanto aos conceitos em que foi identificada a sinonímia, estes serão comparados a conceitos já tradicionais na literatura que procuram representar um mesmo segmento da Arte Rupestre. Para tal, se propõe que sejam relacionados os conceitos que não apresentarem problemas de polissemia, e comparados com aqueles que os apresentaram, elaborando-se uma tabela que possibilite tal comparação, onde serão elencados os conceitos comparados, seus atributos de referência, seus autores e datas. Cabe aqui, no entanto, uma ressalta: dentre os conceitos em que ocorra a polissemia, pode haver a ocorrência de sinonímia, e vice-versa, uma vez que por mais cuidadosa e abrangente que seja uma proposta metodológica, ela não esgota o universo de seu objeto e as suas possibilidades analíticas.

BIBLIOGRAFIA

- Azevedo Netto, C. 1998a. Classificação em Arte Rupestre - Os conceitos fundamentais. In *1º Seminário De Estudos Da Informação Da Uff, 2º Seminário Da Associação Nacional De Pesquisa E Pós-Graduação Em Ciência Da Informação/Região Sudeste*, Niterói, ANCIB/UFF/NEINFO, p. 90-98.
- Azevedo Netto, C. 1998-b. A Natureza da Informação da Arte Rupestre: A proximidade de dois campos. In *Informare - Cadernos do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação*, Rio de Janeiro: UFRJ/ECO-IBICT/DEP, v. 4, n. 2, Jul / Dez, p. 55-62.
- Barreto, A. 1994. A questão da informação. *Perspectiva - Revista da Fundação SEADE*. São Paulo: SEADE 8 (4): 3-8.
- Belkin, N. 1978. Information concepts for Information Science. *Journal of Documentation* 34(1): 55-85.
- Belkin, N. 1984. Cognitive models and information transfer. *Social Science Information Studies* 4: 111-129.
- Belkin, N. 1990. The cognitive viewpoint in information science. *Journal of Information Science* 16: 11-15.
- Belkin, N. y S. Robertson. 1976. Information Science and the phenomenon of Information. *Journal of the American Society for Information Science*, July-August: 197-204.
- Bradley, R. 1995. Symbols and signposts - understanding the prehistoric petroglyphs of the British Isles. In C. Renfrew y E. Zubrow (eds.). *Ancient Mind - Elements of cognitive archaeology*. pp: 95-107. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chippindale, C. y P. Taçon. 1998. An Archaeology of Rock-Art Through Informed Methods and Formal Methods. In C. Chippindale y P. Taçon. (eds.). *The Archaeology of Rock-Art*, pp: 1-9. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christovão, H. 1979. Da comunicação informal à comunicação formal: identificação da frente de pesquisa através de filtros de qualidade. *Ciência da Informação* 8(1): 3-36.
- Coelho Netto, J. 1989. *Semiótica, Informação e Comunicação* - Coleção Debates, São Paulo, Editora Perspectiva, nº 168.
- Consens, M. 1991. Sobre Función, Uso y Producción Simbólica: Apuntes Metodológicos. En M. Podesta, M Llosas y Coquet (eds.). *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*, pp: 31-39. Buenos Aires.
- Consens, M. 1995. A incomunicabilidade em Arte Rupestre: Segunda Parte. In: *VII Reunião Científica Da Sociedade De Arqueologia Brasileira*, pp: 443-468. Porto Alegre, PUCRS/SAP.
- Consens, M. y P. Seda. 1990. Fases, estilos e tradições na arte rupestre brasileira: a incomunicabilidade científica. REUNIÃO CIENTÍFICA DA SOCIEDADE DE ARQUEOLOGIA BRASILEIRA, 5. *Revista do CEPA* 17 (20): 33-58.
- Dahlberg, I. 1978. Teoria do conceito. *Ciência da Informação* 7(2): 101-107.
- Eco, U. 1980. *Tratado Geral de Semiótica - Coleção Estudos*. São Paulo: Perspectiva.
- Ferreira, M. 1983. O consultor no processo de transferência da informação: uma abordagem comparativa. *Revista Latinoamericana de Documentación*. Brasília 3(1) Jan/Jun: 17-17.
- Figueiredo, N. 1979. *Processo de transferência da informação*. *Ciência da Informação* 8(2): 119-138.
- Foucault, M. 1992. *As Palavras e as Coisas - Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. *A ordem do discurso*. 2. ed. São Paulo: Loyola.
- González De Gómez, M. 1993. A Representação do Conhecimento e o Conhecimento da Representação: Algumas Questões Epistemológicas. *Ciência da Informação* 22(3) set./dez: 217-222.
- Hodder, I. 1994. *Interpretación en Arqueología - Corrientes actuales*. 2. ed. Barcelona: Editorial Crítica.
- Jaenecke, P. 1994. To What End Knowledge?. *Knowledge Organization*, 21(1): 3-11.
- Mendonça De Souza, A. 1988. *Museus arqueológicos como banco de dados - Algumas questões relativas à classificação de material arqueológico em museus*. Trabalho apresentado ao simpósio Museus de Arqueologia - Problemas e Perspectivas, São Paulo, Instituto de Pré-História da USP.
- Miranda, A. 1983. La importancia de las técnicas reprográficas en la transferencia de información. *Revista Latinoamericana de Documentación* 3(1) Jan/Jun: 28-30.
- Pacheco, L. 1995. Informação enquanto artefato INFORMARE - *Cadernos do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação* 1(1): 20-24.
- Pinheiro, L. 1997. *A Ciência da Informação entre sombra e luz: domínio epistemológico e campo interdisciplinar*, Rio de Janeiro, UFRJ/ECO.
- Pinheiro, L. y J. Loureiro. 1995. Traçados e limites da ciência da informação. *Ciência da Informação* 24(1) jan./abril: 42-53.
- Pessis, A. 1989. Apresentação Gráfica e Apresentação Social na Tradição Nordeste de Pinturas Rupestres do Brasil. *CLIO - Revista do Curso de Mestrado em História - Série Arqueológica*, 5: 11-18.
- Prous, A. 1989. Arte Rupestre brasileira: Uma tentativa de classificação. *Revista de Pré-História* 7: 9-33.

- Renfrew, C. 1995. Towards a cognitive archaeology. In C. Renfrew y E. Zubrow (eds.). *Ancient Mind - Elements of cognitive archaeology*, pp: 3-12. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rocchietti, A. 1991. Estilo y Diferencia: un Ensayo en Area Espacial Restringida. En M. Podesta, M. Llosas y Coquet (eds.). *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*, pp: 25-30. Buenos Aires.
- Saracevic, T. 1970. The concept of "relevance" in Information Science. In *Introduction to Information Science*, pp: 111-151. New York & London: R. R. Bowker.
- Seda, P. 1997. A questão das interpretações em arte rupestre no Brasil. *CLIO - Revista do Curso de Mestrado em História - Série Arqueológica* 12: 139-67.
- Yuexiao, Z. 1988. Definition and science of information. *Information Processing and Management* 24 (4): 479-491.

ESTÉTICA Y ARQUEOLOGÍA: DIFICULTADES Y PROBLEMAS

César Velandia

Museo Antropológico, Universidad del Tolima. Colombia
velandiacesar@hotmail.com

Resumen

La arqueología contemporánea tiene uno de sus problemas mas agudos, en su incapacidad para abordar los "restos y pedazos" (Lévi-Strauss) de las culturas que investiga desde una perspectiva estética o, por lo menos, desde una actitud crítica de las valoraciones estéticas implícitas en la oposición *emic* - *etic*. Esta dificultad se encuentra ya en la imprecisión de conceptos esenciales que se hallan detrás de los hechos de cultura como el trabajo y la historia y que, usualmente se escamotean en favor de la positividad de los procedimientos analíticos que validan la antropología y la arqueología como disciplinas científicas. De tal manera, mientras no se investigue y se construya una estética prehispánica, y en tanto el arqueólogo no practique una revisión crítica de su propia mirada estética, la lectura que se haga del registro arqueológico de otras culturas, y en especial si se trata de culturas con las cuales nuestra propia cultura tiene cierta relación contradictoria, por cuanto heredamos también las culpas de la Conquista, será una interpretación subjetivista y contemplativa, pero no un paso adelante en el proceso de objetivación científica.

Palabras Clave

Teoría estética, teoría arqueológica, iconografía prehispánica, arte rupestre

Abstract

Contemporary Archeology is facing one of its hardest problems at this time. This is because of its inability to approach the "odds and ends" (Lévi-Strauss) from other cultures. It researches these items from an aesthetical perspective or, from a critical attitude of the aesthetical valuations which are implied in the opposition *emic* - *etic*. This obstacle has been already found in the imprecision of some essential concepts which are always in some culture facts such as Work and History. They usually want to reach the positivity of those analytic procedures which give some value to Anthropology and Archeology as scientific disciplines.

In such a way, if people don't research and don't build a prehispanic aesthetics and if archeologists don't practice a critical supervision of his own point of view, that reading to be made of other cultures archeological records and specially if it deals with those cultures which have a contradictory relation with our own one, that states we also inherited some Conquest faults. This will be a subjectivist and contemplative interpretation but not an improving step in the scientific objectivation process.

Keywords

Aesthetical theory, archeological theory, prehispanic iconography, rock art

INCITACIÓN AL TEMA

Uno de los obstáculos, si no el más incisivo, que enfrenta el análisis arqueológico para manejar una información de la cual se presume que tiene un valor significativo, como sería el caso de los restos de una cultura que, aparte de su "otredad" se encuentra históricamente en el pasado, estriba en la posibilidad de entenderla en su dimensión estética. Esto ocurre porque el común de los arqueólogos, formados en la tradición positivista de la antropología, han eludido estos tremedales teóricos so pretexto de su imperminencia como tema para una perspectiva científica.

"...*El motivo del desinterés en cuestiones estéticas es ese miedo institucionalizado que tiene la ciencia ante lo inseguro y discutible, pero no el miedo del provincianismo ni del abandono de los planteamientos muy por detrás de los temas a que tienden...*" (Adorno 1980: 432)

Considero, por el contrario, que es imprescindible el abordaje de los objetos culturales y de su contexto en el registro arqueológico desde una perspectiva de lo estético o, más claramente, desde una reflexión donde la condición estética de las producciones culturales sea por lo menos tratable con algún nivel de objetivación. Para ello se requiere precisar una noción crítica de nuestros esquemas mentales, pues de dicha comprensión dependen los conceptos necesarios para la aproximación de una interpretación de las iconografías prehispánicas.

LA CONDICIÓN ESTÉTICA DEL REGISTRO ARQUEOLÓGICO

Al intentar hacer una lectura de la situación aparecen dos referentes: Uno, la condición estética de los objetos puestos en discusión y que hacen parte del registro arqueológico y dos, la postura crítica de quien intenta dicha lectura. En el primer caso la discusión sería si el objeto en cuestión es o no producido mediante un proceso que le confirió tal carácter y en el segundo, desde qué criterios se definen las categorías de lo estético o, cómo es que se define a alguna cosa como estética. Esta situación conduce a la discusión sobre la categoría de lo estético y de cómo se producen los hechos de cultura que se designan como estéticos.

Para los efectos de esta exposición sería impertinente abordar un debate entre las distintas aproximaciones filosóficas del arte o de la teoría estética que, aparte de exponer la diversidad de criterios en pugna, al final me llevaría de todas maneras a preguntar de qué manera voy a asumir una perspectiva al respecto. De tal suerte, prefiero empezar por aquí y la tarea será, entonces, definir de qué modo entiendo y asumo un concepto de lo estético.

La noción más elemental de la que podría partir, me remite al origen mismo del término que, según Adolfo Sánchez Vásquez, se debe al filósofo alemán Alexander Baumgarten quien hacia mediados del siglo dieciocho "construye la primera teoría estética sistemática a la que

da, también por primera vez el nombre de Estética (del griego *aisthesis*, que significa literalmente "sensación", "percepción sensible" (Sánchez Vásquez 1992:26). Esta noción se encuentra en la base de la más primaria relación del hombre con su entorno natural y social y en su sentido más simple supone el medio de contacto entre el hombre y el resto de la naturaleza.

Dicha condición de ser, en tanto parte de la naturaleza, "seres naturales, sensoriales - sensitivos" (Márkus 1974:8), es común al hombre y las demás formas animales pues supone la posibilidad misma de la supervivencia. Es la percepción sensible del entorno lo que permite a los seres vivos dar una respuesta apropiada a las contradicciones que se plantean entre cada uno y su condición natural, es decir, lo que le permite definir a cada especie, a cada espécimen, el modo de su actividad vital. Pero es "evidente" -para el sentido común-, que el hombre es diferente del resto de los animales. Sin embargo, esa diferencia no es realmente tan evidente, en el sentido de que esté perfectamente comprendido el cómo de la misma. Veamos por qué:

György Márkus, en su célebre trabajo sobre la concepción filosófica del ser humano en la obra de Karl Marx, inicia su análisis del concepto de "el hombre como ser natural universal" de la siguiente manera:

"*El punto de partida de las investigaciones marxianas es la convicción materialista - naturalista de que 'el hombre es una parte de la naturaleza'* [Marx 1968: 111], esto es, *un ser natural material, sensorial - sensitivo, originado como tal a consecuencia de determinados procesos naturales inconscientes. Se trata, naturalmente, de un ser natural vivo, que sólo puede subsistir por su constante intercambio o metabolismo con la naturaleza; el hombre asegura ese intercambio mediante su propia actividad vital: es un ser natural activo*" (Márkus 1974: 8).

Esta característica de ser un ente natural activo puede predicarse de cualquier forma animal pues en rigor es el modo de la actividad lo que define el ser específico de cada especie. Así, hay un **modo de actividad - ornitorrinco** que al tiempo que especifica al ornitorrinco como tal, lo diferencia del platelminto el cual, a su vez, está especificado como tal, por su **modo de actividad - platelminto**. Es por esto que Márkus prosigue argumentando: "La naturaleza y la causa de la diferencia entre el hombre y el animal radican en la diversidad de sus respectivas actividades vitales [...] Lo que ante todo distingue al hombre del animal es una específica actividad vital, la cual constituye su mas propia esencia. La actividad vital del hombre es el trabajo" (Márkus 1974: 9,10).

A partir del concepto elaborado por Marx sobre el trabajo, se ha generalizado una explicación, debida sobre todo a la difusión escolar, en la cual se incurre en una simplificación o, mejor, simplismo pedagógico cuando se recita a los estudiantes que "**el hombre, por medio del trabajo, transforma la naturaleza y la pone a su servicio**" (Nikitin 1975:12). La obvia reducción del concepto

marxiano adquiere un tinte metafísico cuando reduce el trabajo a una mediación mecánica entre el hombre "...y..." la naturaleza de manera que, inevitablemente, el hombre queda afuera de la naturaleza; pues, por lo contrario, y como ya advertí, la noción de Marx se origina en la noción de que "el hombre es una parte de la naturaleza" La dificultad estriba en cómo explicar que al mismo tiempo que el hombre es "parte de la naturaleza", es diferente de ella; es decir, que la explicación incluya la contradicción.

Al respecto, Marx explicita que "el trabajo es [...] un proceso entre el hombre y la naturaleza, un proceso en el cual el hombre media, regula y controla por su propia acción su metabolismo con la naturaleza" (Marx 1959:T.1, 130) Un concepto por demás lejano de la lección escolar antes aludida, pues en ninguna parte Marx ha dicho otra cosa. Por el contrario, todas las referencias a dicha relación (entre el hombre y la naturaleza) insisten en que es el resultado de un proceso: "El trabajo, la producción, acarrea no sólo la apropiación de la cosa por el hombre, sino también la objetivación de la actividad, del sujeto activo: en el producto, el trabajo está 'objetivado' y el objeto está trabajado. Lo que por el lado del trabajador aparecía en la forma de la agitación, aparece ahora, por el lado del producto, como propiedad en reposo, en la forma del ser' [Marx; 1959:T.I, 133]" (Márkus 1974: 12).

Dicho de otro modo y, atendiendo más a las conectivas generadas por el proceso (metabolismo, lo llama Marx) entre el hombre y el resto de la naturaleza, que entre la naturaleza como objeto y el hombre como sujeto del proceso, lo que en definitiva transforma el hombre mediante el proceso del trabajo es **el modo de la relación** (entre él y el resto de la naturaleza) en que se halla (objetivamente) en un determinado momento de su historia. Esto significa que en cada momento los hombres se encuentran condicionados y determinados por unas específicas relaciones (objetivas y subjetivas) producidas entre ellos y entre ellos y el resto de la naturaleza; de tal suerte que en cada momento existe un **modo específico** de dichas relaciones. Este modo específico es el que es transformado mediante los procesos del trabajo social para generar unas condiciones que posibilitan la transformación de la sociedad de un modo determinado. "Los hombres tienen historia porque tienen que producir su vida, y la tienen que producir de un modo determinado" (Marx 1970: 31,n.)

Más enfáticamente, lo que en rigor se transforma por medio del trabajo no es la naturaleza sino **el modo como los hombres (en un determinado momento de la historia) se encuentran articulados o, mejor, relacionados con el resto de la naturaleza**. Lo que se cambia o se altera es **el modo de la relación** y no (mecánicamente) los referentes de la relación (hombre "... y ..." naturaleza). De esta manera el "... y ..." de la explicación escolar desaparece puesto que los hombres no pueden ser entendidos, ahora, sino como parte de la naturaleza, según el predicamento de Marx. Como consecuencia de esta transformación la naturaleza, afuera del hombre (pues de todas

maneras puede haber una naturaleza sin el hombre), se encontrará "también" transformada pero no de manera natural, sino como naturaleza humanizada, no ya como consecuencia del proceso de la historia natural sino como efecto del proceso de la historia humana.

Que el hombre degrade la naturaleza o incluso la destruya (y con ello sus propias condiciones de supervivencia) no es una consecuencia directa de esta relación ni de la esencia misma del hombre, el trabajo, sino del desarrollo de prácticas económicas y políticas irracionales que tienen que ver, más con la forma como se comprende el modo de la relación del hombre con el resto de la naturaleza, que con el modo mismo de los procesos de transformación. **El modo de las relaciones entre los hombres y entre éstos y el resto de la naturaleza, en cada momento determinado, es lo que constituye, en rigor, la naturaleza humana**. Esto quiere decir que en cada momento de la historia, cada pueblo, cada comunidad humana, tiene una forma particular de articularse con el resto de la naturaleza pues tiene una forma también específica de producir su propia existencia social.

El trabajo, como actividad vital del hombre y que en esencia lo define como ser natural humano, es un proceso de apropiación práctica de sus condiciones materiales de existencia que se construye a partir de la forma como los hombres se relacionan **sensiblemente** con su entorno. Esta relación la entiendo como una manera de apropiación sobre la que se construyen todos los procesos de abstracción de la realidad, por lo tanto es una forma del conocimiento. De tal suerte, la **"relación estética" del hombre con la realidad** más elemental que pueda producirse es, de hecho, una relación de conocimiento en cuanto la conciencia del entorno físico, natural, no es posible sino mediante la acción (conciente o inconciente) de las extensiones sensoriales (cinco o más sentidos) que permiten su percepción y luego, su transformación sensible *conditio sine qua non* para su aprehensión gnoseológica. Dicha apropiación estética es histórica en tanto que las relaciones sociales se desarrollan para producir unas nuevas relaciones y una nueva objetivación del mundo y por lo tanto se generan modificaciones de la manera como es apropiada estéticamente la realidad en un momento dado.

En la medida en que esta forma peculiar de instalarse en una realidad y al mismo tiempo de construir una conciencia de ella, es el principio mismo del ser del hombre, la aproximación estética de dicha realidad no sólo es imprescindible para la confirmación de las fuerzas de su ser social, sino una condición de toda vida en sociedad, al punto que ésta se caracteriza en la vida cotidiana como vivencias estéticas. "La actitud estética produce en el hombre vivencias estéticas [...] La actitud estética hacia la realidad no se manifiesta sólo en las vivencias sino también en la actividad creadora del hombre, en la fabricación de objetos de uso diario, en el arreglo del medio que lo rodea, del vestir, de la alimentación. En todos estos campos tratamos de aplicar nuestra idea de la belleza ("medida

estética"), que puede manifestarse como orden o regularidad -simetría, armonía de formas, sonidos, colores, ritmo- pero también como alteración de la regularidad". (Belic; 1983: 31-32)

De esta manera, puedo distinguir dos instancias de la estética. Una, que tiene que ver con los contenidos y perspectivas con que los individuos sociales asumen (sensitiva e intelectivamente) el modo de sus relaciones y otra, la que reflexiona sobre el modo y la cualidad de sus construcciones mentales. Así como LA HISTORIA, habla de LA HISTORIA, puedo decir que LA ESTÉTICA habla de LA ESTÉTICA. Es decir, que la estética no es sólo una construcción intelectual que reflexiona sobre su objeto, lo estético, sino que éste, la "cosa" estética, es objetivable como un hecho. Para lo cual propongo la distinción (igual que de la historia) entre una *aesthética res gestae* y una *aesthética rerum gestarum*.

"Esta distinción se basa en la concepción filosófica, implícita o explícita, que acepta dos órdenes distintos de cosas: por una parte, la realidad que existe fuera e independientemente de cualquier espíritu cognoscente; por otra, el pensamiento relativo a dicha realidad. Solamente en el contexto de esta concepción y de esta distinción se plantean los múltiples problemas de la teoría del conocimiento que [...] también son válidos para la teoría de la historia" (Schaff 1974: 156)

Y por las mismas razones, también válidos para una teoría de la estética. La distinción y la relación que he planteado entre los procesos de percepción y conocimiento de la realidad permiten adoptar un criterio para abordar los hechos de cultura que componen el registro arqueológico pues se requiere antes que ningún otro paso, poner la suficiente distancia entre nuestra perspectiva estética y los objetos (estéticos) de la cultura material ajena, puestos en nuestra mesa de disecciones. Y también avanzar un tanto en la conjetura sobre los contenidos o significaciones del discurso de que hacían parte.

Al llegar aquí pienso que al menos tengo algunas precisiones para afilar las herramientas con las cuales puedo intentar la disección de la información en el registro arqueológico; sin embargo, aún resta por aclarar algunas nociones que tienen que ver ya no con el concepto desde el que se habrán de enfocar los restos y pedazos del registro que se investiga, sino más bien con los puntos de vista dominantes, en este comienzo de otro siglo, acerca de lo estético y el arte en nuestra sociedad y (ya veremos por qué), de la manera como esta visión particular afecta la perspectiva del enfoque que pretendemos sobre las cosas de las sociedades aborígenes.

Para la mayor parte de los teóricos del arte contemporáneos, el arte ha terminado por definirse de acuerdo con una forma particular suya, la pintura y dentro de ésta, la pintura de caballete. Después de la "crisis de las vanguardias", que desde los tiempos del impresionismo trataron una tras otra de abrir un espectro plural del arte, finalmente se impuso la dictadura del mercado y por lo tanto se

generalizó el gusto y la perspectiva burgueses que asumieron el riesgo de parecer modernos, a tal punto que la noción general del público, bajo el control de los *mass media*, entiende el arte como **cosa para mirar** y la obra de arte como cosa para colgar sobre una pared. Una y otra nociones han generalizado la idea de que la función y finalidad del arte estriban en la posibilidad de que la obra pueda ser "contemplada".

"Si la visión estética es una manifestación de la contemplación, y si la contemplación es un modo básico de la consciencia, podemos concluir que la percepción estética es, al menos potencialmente, universal. Cualquier sociedad puede desarrollar un enfoque estético sobre los objetos naturales y artificiales" (Maquet 1999: 87)

Esto del arte como contemplación, se me antoja una reducción flagrante de un concepto más libertario, universal y diverso del arte, al cual concepto habíamos llegado luego de muchos debates en los años setentas y en particular de la mano del maestro mexicano Adolfo Sánchez Vásquez, de quien recogimos la noción de que el arte no podía definirse ni por una forma suya particular (pintura o escultura u otra...) ni por una tendencia histórica en especial (impresionismo, realismo, etc.) so pena de cerrar lo que de suyo debía ser abierto o reducir lo que debía ser diverso.

"El concepto del arte ha de ser abierto porque la realidad artística -como creación- está siempre abierta. Es decir, la apertura -entendida como proceso constante de creación, de aparición de nuevos movimientos, corrientes, estilos, y de nuevos productos artísticos, únicos e irrepetibles- está en la esencia misma del arte" (Sánchez Vásquez 1984: 40)

De tal manera que en una definición del arte no podría asumirse ni el carácter esencial que podría tener el arte de una época dada, ni una manifestación particular suya. Sin embargo, veinte años después (como en una novela de Dumas), encuentro que el maestro ha variado su punto de vista tantas veces argumentado.

Así, en una de sus obras últimas (Sánchez Vásquez 1992), esgrime como noción conductora de su nueva postura teórica, el concepto de que el arte, o mejor, la obra de arte, tiene como función y finalidad la contemplación y que la noción de la estética, es un hecho de la modernidad; vale decir, que resume las nociones básicas que fundamentaron el desarrollo del arte burgués bajo la égida del capitalismo, contra las que tantas y duras batallas había ganado. No de otra manera entiendo esta reducción del arte a una forma singular suya, las artes visuales, y que la noción de la estética, que habíamos entendido como diferenciada de la noción del arte, aparezcan ahora como una identidad.

En este sitio no me interesa romper lanzas en un debate sobre la modernidad, ni dirimir si la estética es un producto suyo o no. Lo que me llama la atención es que el maestro haya acudido, para distinguir los términos de su argumentación, a poner como referentes la imagen de un

toro embistiendo contra una pared de las cavernas de Altamira, una pila bautismal del Siglo XVI y la efigie de "nuestra señora, la de la falda de serpientes", la Coatlicue, de los cuales se pregunta "¿Cómo han podido producirse sin finalidad estética objetos que, sin embargo, funcionan para nosotros estéticamente?" (Sánchez Vásquez 1992: 95 y ss.) a partir de la consideración de dos hechos: "primero, que ciertos productos del trabajo humano (pintura rupestre de Altamira, pila bautismal belga, escultura azteca) no fueron producidos para que funcionaran estéticamente; y segundo, que estos objetos, así producidos, funcionan hoy estéticamente" (Sánchez Vásquez 1992:96)

Esta argumentación se encuentra desdoblada en dos argumentos: Uno, la condición de la intencionalidad para ser arte y dos, el supuesto de que las características estéticas esenciales de las obras de arte determinan su valoración independientemente del tiempo el espacio y el contexto de las sociedades que los genera y de la que los "contempla" o, mejor, usufructúa. Pero lo que me sorprende es la pregunta sobre "¿Cómo han podido producirse sin finalidad estética? (el toro, la pila y la Coatlicue). Porque yo pregunto ahora: ¿Es acaso posible no ser estético? Tal vez sea posible no ser artista pues el arte, todo arte, independientemente de su finalidad o de los propósitos del artista, supone una función estética pero todo lo estético no es necesariamente arte. Para vivir la mas elemental cotidianidad no puedo no ser estético, pero si, no ser artista. Y acaso, también ¿La finalidad sagrada o mágica o mitopoética niega la función estética?

En el primer caso del argumento, se ha invertido el criterio dominante hasta hace algunos años de que el carácter de obra de arte estaba determinado por la intencionalidad del artista. De esta manera quedaba por fuera de dicha connotación todo el arte no occidental y buena parte del arte europeo ya que hasta el advenimiento del Renacimiento la casi totalidad de las obras eran producidas con una intencionalidad religiosa, como iconos sagrados, destinados a las latrías o veneraciones de los santos y profetas de la tradición cristiana, como en el caso citado de la pila bautismal. Al desposeerlas de la categoría de obras de arte se las desposeía también de su valoración estética, dando paso a la superposición de las valoraciones estéticas de las sociedades burguesas europeas, primero y del primer mundo, después, en su expansión colonialista.

"No se les destina [plegarias bordadas para ser enviadas al cielo con una flecha] a ser obras de arte sino simples representaciones que tienen un fin temporal; de aquí el desprecio por la forma y por la exactitud en la fabricación" (Boas 1947: 73)

Ahora, ya no se habla de si las obras tuvieron una intención artística sino estética y ante la dificultad para definir el modo y el sentido de una estética de los restos arqueológicos, la pregunta se desplaza también hacia una suerte de inmanencia que, justificaría la relectura que podamos hacer a sus expensas y se produce entonces el segundo caso, o sentido desdoblado.

Si asumimos la perspectiva del Sánchez Vásquez de los años setenta, se impondría entonces la noción de que independientemente de la intencionalidad estética, los restos de las sociedades prehispánicas fueron hechas desde una perspectiva estética *conditio sine qua non* su producción social y esencialmente como productos del trabajo. Ahora, que algunas de esas obras, como nuestra bienamada Coatlicue, sean obras de arte, es otra cosa. En primer lugar, porque la pregunta no se referirá al carácter artístico de la escultura sino mas bien a qué llamamos obra de arte. Es decir, que la definición que se haga de la Coatlicue o de los toros en las paredes de Altamira, o de las ideografías rupestres regadas por nuestra geografía será necesariamente una lectura desde el punto de vista intelectual de nuestra propia perspectiva estética. Así, a pesar de las intenciones pedagógicas y del cuidado de los curadores de las colecciones arqueológicas, la puesta en escena museográfica en nuestros museos occidentales es una puesta en valor desde los criterios y valoraciones culturales contemporáneas. Esta valoración adscrita al registro arqueológico es expresamente la atribución de un cambio de función de la cultura material.

Al respecto, considero que la refuncionalización estética que se ha hecho de los restos culturales del pasado de otras sociedades y que finalmente se las haya reconocido como obras de arte no depende tanto de las características intrínsecas de tales objetos como, mas bien, de una transformación en las nociones de la cultura acaecida desde finales de Siglo XIX, pero especialmente en el Siglo XX. Esta transformación constituye en realidad una nueva mirada o una nueva manera de interpretar el pasado y en particular una manera distinta de interpretar los contenidos de las formas culturales exóticas. Así, los cacharros de cocina, las urnas funerarias o los objetos culturales una vez extraídos del contexto cultural depositado (en condiciones naturales, habrá que advertirlo), y colocados sobre un pedestal o dentro de una vitrina en un Museo, han perdido las relaciones que los ataban aún, funcional y significativamente, con su pasado para inscribirse en un contexto completamente distinto y arbitrario pues, que sepamos, ninguno de tales objetos (aún si hubieran tenido una intención o función comunicativa como sospechamos de los petroglifos, por ejemplo), se hizo para establecer alguna relación con otro contexto cultural, es decir, ninguno estuvo destinado a ser leído o interpretado. Y aún suponiendo que la lectura que se hiciera de ellos, tuviera cierto valor como reconstrucción objetiva, de todas maneras habría sido hecha desde un cierto punto de vista cultural, sería de todos modos una lectura "interesada".

De tal manera, **mientras no se investigue y se construya una estética prehispánica**, la lectura estética que se haga de los restos y pedazos de otras culturas, y en especial si se trata de culturas con las cuales nuestra cultura tiene cierta relación contradictoria por cuanto heredamos también las culpas de la Conquista, será una interpretación subjetivista desde el punto de vista estético

de la cultura a que pertenecemos. No conocemos el canon estético, ni siquiera hemos descubierto sus sistemas de medida y por lo tanto también desconocemos los principios en que se fundamenta la composición (relaciones llamadas de equilibrio, armonía, ritmo, etc. correspondientes en nuestro canon) de sus construcciones o artefactos.

Pero ordinariamente los intereses desde los que se miran los restos arqueológicos no son tan académicos ni tan intelectuales como a primera vista parece una pregunta por la calidad estética de los mismos. Existen intereses menos altruistas, como los que han ilustrado innumerables empresas de descubrimiento y rescate de lo que ahora se ha dado en reconocer como "patrimonio de la humanidad"; empresas escondidas cuando no amparadas por investigadores e instituciones antropológicas:

"El control que el mundo occidental asumió sobre las artes de otros pueblos existe en varias dimensiones. Primero, [...] el ojo discernidor del observador occidental se ve muchas veces como si fuese el único medio por el cual un objeto etnográfico se pudiese elevar a la categoría de obra de arte; esto, en sí mismo, es por definición prerrogativa de un tremendo poder. Segundo, los coleccionistas y los museos actúan en gran medida de acuerdo con sus propias prioridades cuando utilizan tecnología occidental para rescatar el Arte Primitivo de la extinción física; deciden sobre la vida o la muerte de objetos hechos con materiales perecederos por pueblos cuyas propias prioridades representan, para los occidentales, poco más que un ingenuo desinterés por la necesidad de conservar su herencia para las generaciones futuras. Tercero, los conocedores occidentales se arrojan la tarea de interpretar el sentido y la significación de los objetos artísticos producidos por personas que, según sostienen, no están tan bien equipadas para desempeñar esta labor. Cuarto, estos mismos expertos utilizan, a discreción, los considerables recursos financieros y de comunicación con los que cuentan para adjudicar un reconocimiento artístico internacional a sus favoritos personales del "anónimo" mundo de las artesanías del Tercer Mundo. Y, por último, los miembros del mundo occidental son los que, también gracias a su acceso a la riqueza material y a las comunicaciones, se están haciendo cargo de determinar la naturaleza de la producción artística prácticamente en todos los rincones del mundo, en las últimas décadas del siglo XX. En síntesis, los Occidentales han asumido la responsabilidad de la definición, conservación, interpretación, mercantilización y existencia de las artes del mundo"

(Price 1993: 98,99)

Se impone, entonces, considerar que si tenemos en cuenta el madrinazgo que la antropología ejerce en muchas partes sobre la arqueología por aquello de que "al no ser antropología no sería nada", con qué mentalidad procede un arqueólogo ordinario al acceder a una información que no coincide con los modelos de sus tipologías estéticas acostumbradas? O, qué puede esperarse de un arqueólogo que interpreta una producción cultural de la cual ni siquiera hay testigos que lloren el saqueo de que fueron víctimas?

PARA SALIR SIN CONCLUIR

Es temprano aún para una conclusión. Porque, no obstante que en los últimos años han aumentado las publicaciones que tratan de orillar el problema, los puntos de fondo no han sido tocados. Las escuelas de arqueología, particularmente en Sudamérica, siguen dependiendo de la tutoría teórica de la Antropología y bajo el estigma de su impropiedad para una lectura positiva y por lo tanto científica, los artefactos ideográficos e iconográficos de las sociedades prehispánicas siguen abandonados al arbitrio de los entusiastas espontáneos que desde otros intereses (que incluso pueden estar bien intencionados) abundan en explicaciones de cajón y en estereotipos intelectuales que aparecen a menudo como "la explicación científica" sobre el tema. A este juego se ha prestado, desde otras justificaciones "teóricas" buena parte del post-procesualismo que en los últimos años ha encontrado su mejor respaldo ante las comunidades científicas en el post-modernismo, una especie de "lecho de Procusto" en el cual "todo cabe" porque "todo vale". Pero sus alardes teóricos no asumen en ningún momento ni una posición teórica coherente frente a las dificultades concretas ni frente a otras posiciones teóricas; sólo han abonado la dispersión de los problemas y el campo para la proliferación de soluciones "alternativas".

Sin embargo, a medida que se han ido decantando las ilusiones neoliberales y las ingenuidades post-modernistas, reaparece en las escuelas de arqueología el rigor necesario en la discusión para la construcción de una teoría propia; y se retoman las conversaciones dejadas atrás entre los contendientes de dos posiciones (por lo menos) claramente definidas: el marxismo y el estructuralismo. Lo cual demuestra la inutilidad de las profecías milenaristas, pues ni se acabó la historia ni se murió el marxismo, ni otras tendencias del pensamiento que conforman el paradigma dominante están enterradas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. 1980. *Teoría Estética*. Madrid: Editorial Taurus.
- Belic, O. 1983. El arte como modo de apropiación de la realidad. En Belic, O. Y J. Hrabak (eds.) *Introducción a la Teoría Literaria*, pp: 28-58. La Habana: Editorial de Arte y Literatura.
- Boas, F. 1947. *El Arte Primitivo*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Márkus, G. 1974. *Marxismo y "Antropología"*. Barcelona: Editorial Grijalbo.
- Marx, K. 1959. *El Capital*, Tomo I. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. 1968. *Karl Marx, Manuscritos: Economía y Filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marx, K. 1970. *La Ideología Alemana*. Barcelona: Editorial Grijalbo.
- Maquet, J. 1999. *La Experiencia Estética - La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Nikitin, V. 1975. *Economía Política*. Medellín: Editorial La Flor.
- Price, S. 1993. *Arte Primitivo en Tierra Civilizada*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Sánchez Vásquez, A. 1984. *Ensayos Sobre Arte y Marxismo*. México: Editorial Grijalbo.
- Sánchez Vásquez, A. 1992. *Invitación a la Estética*. México: Editorial Grijalbo.
- Schaff, A. 1974. *Historia y Verdad. Ensayo sobre la objetividad del conocimiento histórico*. México: Editorial Grijalbo.

ARTE RUPESTRE, CONTENIDO CULTURAL DE LA FORMA E IDEOLOGÍA DURANTE EL FORMATIVO TEMPRANO EN EL RÍO SALADO (DESIERTO DE ATACAMA, NORTE DE CHILE)

Francisco Gallardo Ibáñez

Museo Chileno de Arte Precolombino.Chile

fgallardo@museoprecolombino.cl

Resumen

Toda comunidad debe reproducirse desde un punto de vista económico y social, sin embargo, para que esto ocurra, el imaginario cultural debe dar paso a la ideología, un tipo de práctica social y cultural que permite este desarrollo representándolo como un proceso carente de contradicciones. En el presente ensayo, exploramos en las diversas "retóricas" visuales del arte rupestre del Formativo Temprano Inicial, intentando dar cuenta cómo estas estrategias de representación cultural operaron a nivel ideológico, respecto al crítico proceso de cambio vivido por las comunidades de la región. Por primera vez en el registro rupestre, un arte de cazadores operó simultáneamente a un arte de pastores, momento preciso en que el modo de producción cazador recolector del Arcaico Tardío entraba en descomposición, dando paso a una modalidad pastoralista fuertemente orientada al intercambio interregional.

Palabras Clave

Arte Rupestre, Formativo Temprano, Sistema de Asentamiento, Ideología, Marxismo.

Abstract

All community must be reproduced from economic and social point of view. However, so that this occur the imaginary cultural must give step to the ideology, a form of social and cultural practice that permits this development representing it as a lacking contradictions process. In the present essay, we explore in various visual "rhetoric's" of the rock art of the Early Formative Initial, attempting realize as these cultural representation strategies operated at ideological level, respect at critical change process lived by the communities of the region. For the first time in the rock art record, a hunters art operated simultaneously at a herders art, accurate moment in which the hunting production mode of Late Archaic entering decomposition, giving step to a modality of herders strongly guided to the exchange interregional.

Keywords

Aesthetical theory, archeological theory, prehispanic iconography, rock art.

¿Qué es la ideología? ¿dónde reside? ¿acaso en las ideas que una comunidad tiene acerca de sí misma y el mundo que le rodea? ¿sus valores y creencias? ¿en su carácter mistificador? Las perspectivas materialistas en ciencias sociales han dado más de una respuesta a estas preguntas, pero con mayor o menor compromiso, todas y cada una de ellas ha debido cargar con la herencia de las ideas de Marx y Engels, ideas cuyo desarrollo -como muchos de los conceptos del materialismo histórico- nunca fueron sistemática y operativamente desarrollados. Sin embargo, en la ideología alemana ambos deslizaron la noción de que son,

"los hombres los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres reales y actuantes, tal y como se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas y por el intercambio que a él corresponde, hasta llegar a formaciones más amplias. La conciencia no puede ser nunca otra cosa que el ser consciente, y el ser de los hombres es su proceso de vida real. Y si en toda ideología los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en una cámara oscura, este fenómeno responde a su proceso histórico de vida... las formulaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres son sublimaciones necesarias de su proceso material de vida, proceso empíricamente registrable y sujeto a condiciones materiales" (Marx y Engels 1968[1846]: 26).

La ideología es un tipo de representación, una concepción equívoca acerca de la real naturaleza de las relaciones que las personas establecen en el proceso de producción, sin embargo, como la referencia sugiere, la ideología es algo vinculado con lo material y no exclusivamente con lo mental. Se trata de una indicación teórica evocativa, pero limitada respecto a la naturaleza del proceso. Afortunadamente, ella encuentra un desarrollo más amplio en el libro "La mercancía" de *El capital* (1987[1872]). Aquí, Marx deja en evidencia que es en la relación que los individuos establecen con la mercancía y su valor de cambio, donde se elabora y sustancia la falsedad de que tales productos humanos tendrían un valor intrínseco y universal cuya expresión equivalente general correspondería al dinero. En el modo de producción capitalista esto es materia de ideología, pues induce a los actores sociales a pensar y actuar como si las relaciones entre productores independientes fueran relaciones entre productos, entre cosas. La ideología no es simplemente una idea, una creencia o un valor moral carente de materialidad, es un tipo de práctica que se desarrolla en condiciones objetivas aunque mistificadas (Althusser 1986). Es esta conciencia práctica la falsa y no simplemente la conciencia que la gente tiene acerca de las cosas y acontecimientos del mundo en que vive (Adorno 1970).

Si la ideología es algo práctico, algo cuya existencia y eficacia debe expresarse en lo real de manera tangible, entonces buena parte del registro arqueológico -específicamente aquello que suele ser considerado como "cultura material"- sería ideología objetivada. Sin embargo, aunque toda ideología es algo que opera al nivel de la reproducción social (para aparentar que esto ocurre sin contradicciones), no todas las prácticas culturales pertenecen a este dominio, pues la Historia no sólo es permanencia, sino también es cambio. Son estas transformaciones las que ponen al descubierto prácticas no seducidas por los procesos ideológicos, prácticas que con mayor o menor intensidad ofrecen resistencia a la ideología de los grupos sociales dominantes, a los dispositivos que permiten la conservación y desarrollo de las hegemonías en una formación social (Bourdieu 1967, 1983; Williams 1980; Gramsci 1985).

El arte rupestre es un hecho arqueológico que a través de sus formas expresa un aspecto del imaginario de una comunidad, o del imaginario de los autores en relación a las esperanzas y frustraciones culturales de su comunidad. Esto lo convierte en un indicador material de las ideas y procesos sociales a nivel de la representación, en especial cuando el arte es producido en el marco de un estilo, que es norma y convención. Un estilo implica siempre consentimiento a nivel de sus productores, y aunque a través de su "retórica" promueve la reproducción del orden social (Lewis-Williams 1982, 1984; Faris 1983; Whitley 1994), no siempre responde a los imperativos de las formas sociales dominantes (Gallardo, Castro y Miranda 1999). Los sujetos del pasado expresaron y fijaron a través del arte rupestre determinadas preferencias visuales, y depositaron en ellas una parte significativa de sus modos de ver, imaginar, pensar, experimentar y construir el mundo en que vivían (Gallardo 1998, 1999).

En el presente artículo, exploramos en las relaciones entre los contenidos manifiestos en las formas del arte rupestre y los modos sociales de producción como un medio de evidenciar los procesos ideológicos en el pasado. Estas relaciones son particularmente pronunciadas en la localidad del río Salado (Desierto de Atacama, norte de Chile), donde en asociación a las primeras comunidades pastoriles hemos detectado la coexistencia de dos estilos rupestres que difieren en contenido formal, y que discuten en su propio dominio las contradicciones propias de una transición entre un modo de producción cazador recolector y otro pastoralista emergente.

ARTE RUPESTRE Y CONTENIDO CULTURAL DE LA FORMA

Existe una creencia generalizada de que el arte rupestre - y casi todo aquello que consideramos arte prehistórico- ilustra algún aspecto de la tradición oral o literaria de una comunidad, y que en tanto no tenemos acceso a ese discurso no es posible interpretar sus significados. Esto sería correcto si nuestro esfuerzo interpretativo estuviera orientando en relación a ese propósito. Sin embargo, poca duda cabe, que sostener esta pretensión es un absurdo, aunque no lo es menos el pensar que el arte rupestre (o cualquiera otra manifestación de arte) es algo que está completamente subordinado al discurso. Esto último recuerda la respuesta que Isadora Duncan dio a alguien quien le preguntó por el significado de su danza: "si yo pudiera explicarle a usted de qué se trata, no tendría sentido que lo bailase" (Isadora Duncan en Bateson 1972:165).

Esta ironía es un pretexto perfecto para deslindar un campo (entre otros muchos) de significado en el arte que, sin pretender originalidad, designaré como contenido cultural de la forma. Numerosos historiadores del arte (p.e. Raphael 1968; Baxandall 1978; Berger 1987, 1985) han afirmado que los artistas preocupados por crear acontecimientos visuales deben poner todas sus habilidades técnicas al servicio del ver, de hacer inequívocamente visible un contenido en sus obras. Las formas en el arte son la objetivación de un tipo de ideas que hacen de lo visual su modo de expresión privilegiado. Esta noción de que las formas son reveladoras y persuasivas de las ideas inscritas en ellas no es nueva, y le debemos a Roland Barthes (1986) una primera sistematización, pues como él ha sostenido: "la presencia de la forma es literal, inmediata; además es extensa...[en la imagen] la extensión es multidimensional... Los elementos de la forma tienen entre sí, por lo tanto, relaciones de lugar, de proximidad: el modo de presencia de la forma es espacial" (Barthes 1986: 214).

No son pocos los estudiosos de diferentes campos, preocupados por distintos objetos, quienes de manera independiente han adoptado esta actitud (p.e. Heidegger 1990; Bateson 1976; Jameson 1984; Eco 1986; White 1992), sin embargo, es el análisis de "Las Meninas" incluido por Foucault (1984a) en *Las palabras y las cosas*, el que para nuestros objetivos alcanza un nivel paradigmático. En el cuadro de Velázquez, las miradas de los personajes tejen un entrecruzamiento, ellos enfrentan a un espectador que obviamente está fuera de la pintura. Pero si se sigue atentamente el curso de esas miradas, se descubre en definitiva que no es este espectador el protagonista de la experiencia, pues el "verdadero espectador" se encuentra retratado en la imagen reflejada por un espejo instalado en el fondo de la habitación. Es esta imagen espejada de aquellos que son retratados la que clausura la mirada y deja fuera de juego al sujeto de la acción de contemplar el cuadro. La pintura crea así un espectáculo cerrado, que simbólicamente clausura la

mirada de un observador exterior. Es esta cualidad de los elementos figurativos, de establecer un sentido a través de sus atributos, asociaciones y emplazamientos, la que autoriza a nuestro autor concluir que el cuadro trasluce "una representación clásica"; la supresión del sujeto y la aparición de una representación que es representación pura.

Al describir las relaciones internas entre los elementos pictóricos, Foucault suprime el significado *Las Meninas*, descarta esa palabra que iluminaría el aparente vacío de significado que quedaría en el puro trazo significante. Más aún, este desplazamiento que presupone un contenido en la forma como diagrama y espacialidad, obliga al autor a enunciar el campo de la descripción como un hecho que libera al interprete de la prisión de los discursos que el artista o sus contemporáneos pudieron establecer en relación las obras,

"si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios [Velázquez, doña María Agustina Sarmiento, Nicolaso Pertusato, el bufón italiano, o Felipe IV y su esposa Mariana], y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces" (Foucault 1984a:19).

En arqueología, esta estrategia se limita a unos cuantos trabajos donde los artefactos o las imágenes son tratados como formas con significados a título propio (p.e. Donnán 1978; McGhee 1977; Leone 1982; 1984; Glassie en Leone 1982; Faris 1983; Hodder 1987:5-10). No obstante, son los trabajos seminales de Leroi-Gourhan acerca del arte rupestre del paleolítico superior los que insinúan más abiertamente los métodos y supuestos más generales y relevantes para este ensayo. En sus investigaciones, Leroi-Gourhan consideró el total de representaciones rupestres del paleolítico superior como un conjunto de formas cuya organización era espacialmente significativa: "If, rather than working haphazardly, the men of the Paleolithic consciously -even unconsciously- introduced order into the way their pictures are positioned, then an analysis of where various animal paintings are located in a sizable number of caves [...] should reveal what general scheme, if any, the artist had mind" (Leroi-Gourhan 1968b: 61).

Luego de extensos registros, tipologías y tabulaciones sus resultados sugirieron que los diseños de animales en las cavernas estaban altamente organizados de acuerdo a la gradiente adentro/afuera (Leroi-Gourhan 1968b) y que ese mismo contenido del espacio se correspondía a una división dada por lo masculino y lo femenino: "Este sistema parece implicar una distribución de las especies animales en dos grupos, asimilados a la división del mundo humano entre el hombre y la mujer. Al hombre le corresponden los caballos, ciervos, cabras y los animales peligrosos como

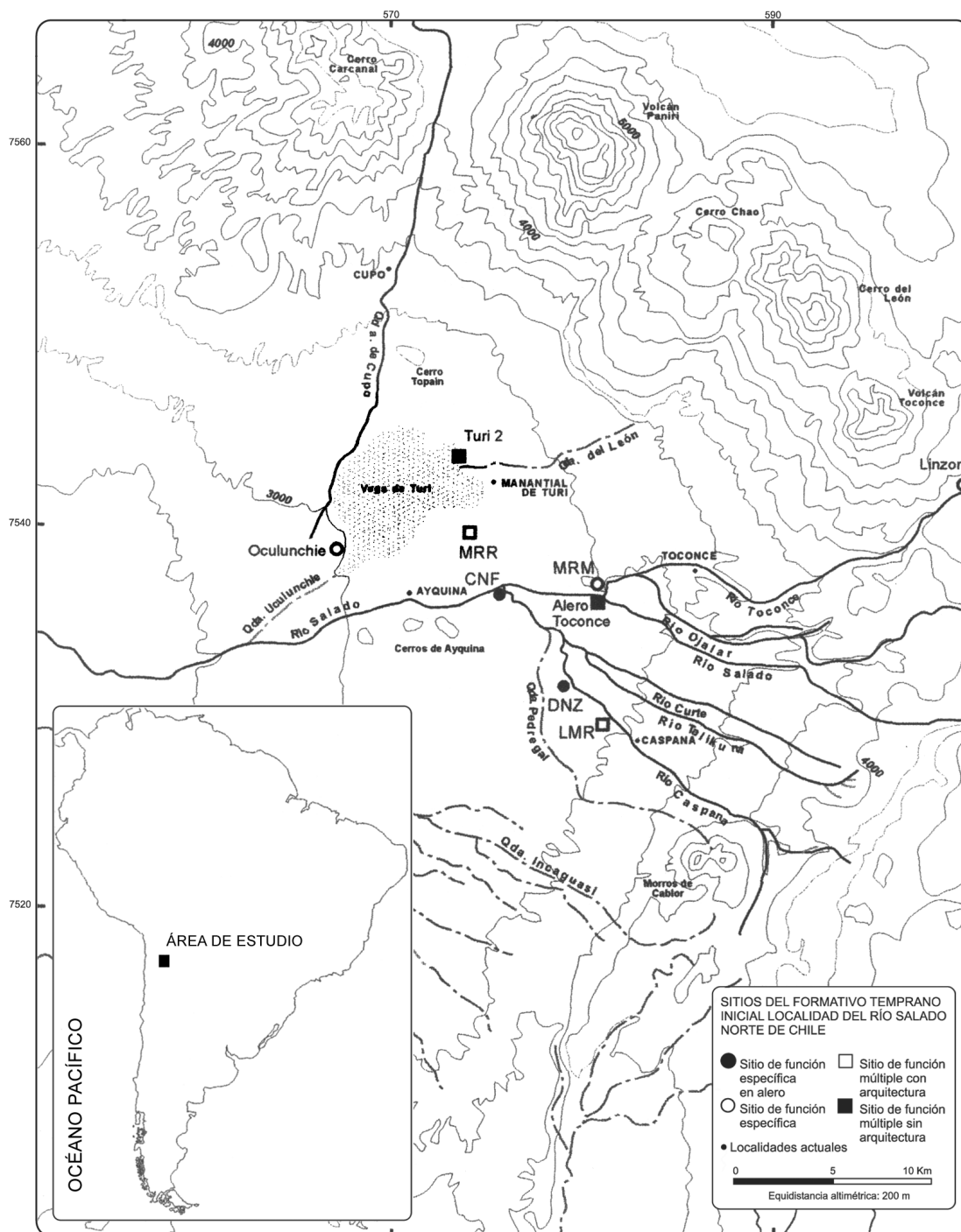


Figura 1: Área de estudio. Sitios de habitación y aprovisionamiento en la localidad del Río Salado.

el león y el rinoceronte. A la mujer le corresponden el bisonte y el uro o toro salvaje" (Leroi-Gourhan 1968a:125).

Otra conclusión relevante, y que a juicio del autor se integra sobre los ordenes descritos, indica que el grupo masculino se asocia recurrentemente a las armas y el femenino a las heridas (Leroi-Gourhan 1968a). Poca duda cabe, que la forma en el arte adopta un orden que expresa una concepción del mundo y que en el caso de los

conjuntos rupestres figurativos alcanza poderosos y eficientes niveles de interpretación y discernibilidad. Una cuestión aceptable como principio teórico-metodológico, pero que en el caso de estudio descrito, resulta discutible por la atribución de determinados diseños geométricos a lo masculino y femenino (ver Ucko y Rosenfeld 1987: 266-274) y por la pretensión de que una estructura distribucional debería ser la misma en todos los sitios.

El arte rupestre es un lenguaje, pero a diferencia del habla desde donde proviene el concepto, sus significantes son motivados, aunque como Eco ha sostenido, altamente codificados (1980). El significante evoca el referente, no lo reproduce ni copia, lo convencionaliza en el proceso siempre particular del proceso de comunicación cultural. Las unidades mínimas del arte figurativo son muchas veces referentes cuya legibilidad es inmediata (siempre y cuando conozcamos el referente, p.e. sabemos que el arte paleolítico representa fauna extinta, porque conocemos el registro óseo de esos animales). Sin duda, la fineza de nuestras interpretaciones descansa en nuestra habilidad para identificar con precisión el mayor número de tales unidades, pues sólo así es posible describir con sentido las relaciones espaciales en que estas fueron dispuestas por el artista prehistórico. De más está decir que esta clausura sólo afecta a la estrategia descrita, pues cuando los referentes no nos son accesibles, los estudios preocupados por las estrategias de orden como los procedimientos de simetría (Boas 1947; Washburn 1983) o el análisis estructural (p.e. Tilley 1992) nos permiten organizar nuestras observaciones en otros niveles del significado.

PRODUCCIÓN Y SUBSISTENCIA DURANTE EL FORMATIVO TEMPRANO EN EL RÍO SALADO (DESIERTO DE ATACAMA)

La localidad precordillerana del río Salado, el principal tributario del río Loa -el único río de la región que llega al mar-, es la antesala a las tierras altas (sobre los 4000 metros de altitud) y es un plano rocoso de origen volcánico, surcado por numerosas quebradas que caen desde la base de volcanes y montañas andinas hacia las pampas del desierto absoluto. Las precipitaciones son escasas y ocurren principalmente durante el verano. Durante el día las temperaturas son altas y por la noche extremadamente bajas. Se trata de un ambiente árido, pero cuenta con una buena provisión de agua dulce desde los manantiales y los ríos producto del deshielo en las altas cumbres. Ambas fuentes permiten el desarrollo de pastizales y bofedales de carácter azonal, que amplían los limitados recursos vegetacionales propios de las zonas altas de la región. En la actualidad, debido a la minería, el agua de riego es escasa y el forraje no es abundante pero facilita el desarrollo de cierta agricultura y permite la mantención de los limitados rebaños de camélidos y ovinos. Entre los especímenes de fauna silvestre que en el pasado debieron ser abundantes y de importancia para los habitantes de la región, y que hoy ha disminuido por la sobreexplotación, pueden contarse vicuñas, guanacos, suris, viscachas y otros roedores.

El segmento cronológico que se consigna en la localidad del río Salado como Formativo Temprano se extiende aproximadamente desde el 1500 a.C. al 100 d.C.,

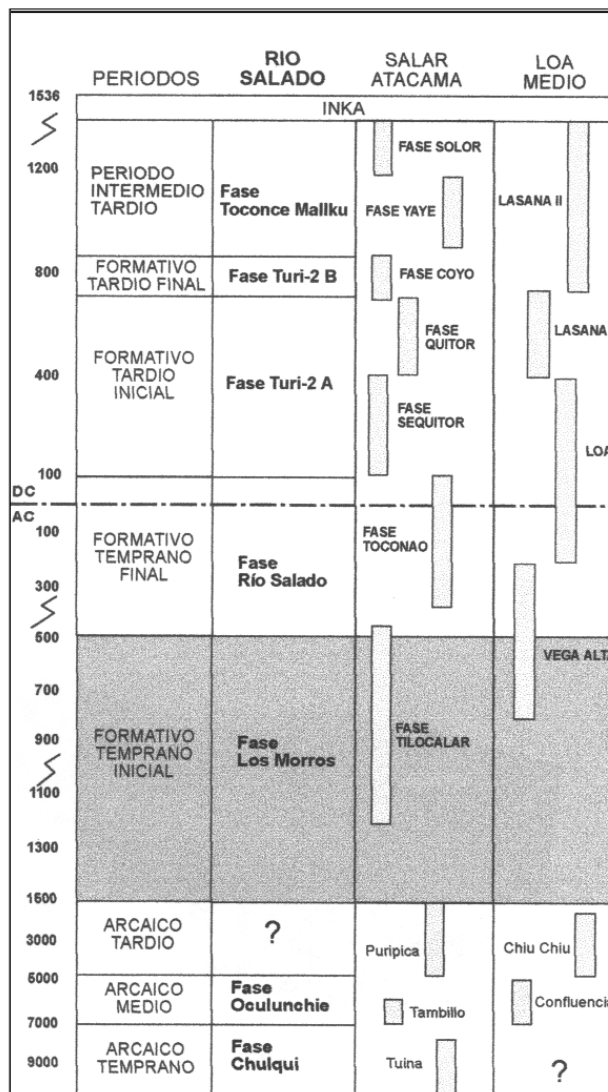


Figura 2: Cronología cultural de la región atacameña.

un tramo temporal e histórico que sigue muy de cerca a la dinámica histórica cultural que en contemporaneidad se desarrolla en las regiones vecinas del Salar de Atacama y del Loa medio (Benavente 1978, 1982; Núñez 1992). Se trata de un acontecimiento histórico que es heredero de las transformaciones iniciadas por los cazadores recolectores del Arcaico Tardío, época cuando aparecen los primeros camélidos en proceso de domesticación (Hesse 1982; Núñez 1983; Núñez y Santoro 1988; Cartagena 1994). El sedentarismo aldeano, la ganadería, la horticultura, la metalurgia, la alfarería, la textilera, el caravaneo y el tráfico de bienes exóticos son elementos característicos del Formativo Temprano en el ámbito regional (Núñez, Zlatar y Núñez 1975; Núñez 1989, 1994; Núñez y Dillehay 1995), período de la historia social que se vio ampliamente beneficiado por una mejoría ambiental luego de varios milenios de extrema aridez (Núñez *et al.* 1995-96, Núñez *et al.* 2001; Grosjean *et al.* 1997). En conjunto, estas nuevas condiciones ecológicas, tecnológicas y sociales contribuyeron al

desarrollo de un modo de producción, cuyos efectos económicos y sociales se hicieron sentir hasta los inicios de los desarrollos regionales, momento en que las poblaciones de la región adoptan una tecnología agrohidráulica que redefinió de manera profunda las relaciones sociales de producción (Schiappacasse, Castro y Niemeyer 1989; Adán y Uribe 1995).

En la localidad del río Salado, este período de desarrollo se halla en la actualidad bien documentado, pues la evidencia arqueológica, estratigráfica y cronológica en distintos sitios con uno o más componentes, sugieren la consolidación de un asentamiento cuyas reglas parecen ser semejantes a aquellas descritas para las fases Tilocalar, en el Salar de Atacama, y Vega Alta, en el Loa Medio (ver Pollard 1970,1971; Benavente 1978, 1982; Núñez 1995). Más aún, los registros estratigráficos, y sus asociaciones con materiales en otros sitios, indican dos sucesivos eventos de ocupación que exhiben importantes diferencias culturales. La sección más antigua (Formativo Temprano Inicial, 1500-500 a.C.) evidencia tráfico interrregional (p.e. conchas del pacífico, tubos de cerámica Wankarani, alfarería Tarija roja grabada y San Francisco), pastoreo y caza, escasa cerámica temprana de producción local (tipos Morros), manufactura de cuentas en mineral de cobre y sitios con arquitectura. Algo semejante ocurre con el episodio más tardío (Formativo Temprano Final, 500 a.C.-100 d.C.), sin embargo, a este podemos asociar con datos directos la presencia de agricultura, una participación más amplia en el tráfico interregional y el abandono de sitios con arquitectura simple y compleja en el sector de quebradas.

El Formativo Temprano Inicial que aquí nos preocupa esta caracterizado por sitios de extracción y/o producción lítica, sitios habitacionales con arquitectura, ocupación en aleros y dos estilos de arte rupestre. Varias fuentes de material lítico fueron explotadas en esta época, pero las más importantes parecen estar localizadas en los alrededores de la vega de Turi y en Linzor, en el origen del río Toconce sobre los 4000 metros de altitud. Desde este último enclave se extrajo un basalto vítreo que aparece en el registro como una materia prima privilegiada en la



Figura 3: Sector de Vega. Localidad del Río Salado.

producción de proyectiles de dardos y otros instrumentos asociados a la caza mayor (De Souza 2000). Este material, que fue especialmente movilizad, es dominante en MRR (Cal 1250-990 a.C.), un centro de producción lítica en las orillas de la vega de Turi. En este, como en otros sitios hay pruebas de toda la cadena de producción e incluye instrumentos como puntas tetragonales e isósceles de base convexa, raspadores y perforadores. En apariencia, fue desde estos lugares que se distribuyeron las materias primas e instrumentos a los restantes asentamientos. Semejantes actividades de adquisición y producción lítica también han sido registradas al sur de la vega de Turi (inicios de la quebrada de Oculunchie). Sin embargo en este y otros sitios de la quebrada (p.e. MRM, cal. 1020-835 a.C), también se ha observado el aprovisionamiento oportunista de materias primas, junto a labores de formatación y mantenimiento del instrumental lítico.

Dentro de este campo de materiales, la producción de cuentas de mineral de cobre aparece en varios contextos de vega y quebradas, y es probable, que estas hayan servido como objetos en el intercambio a larga distancia (Núñez 1987; Browman 1998). La participación en el tráfico de bienes con el altiplano meridional, los valles orientales y las selvas occidentales, está bien documentada por la presencia de alfarería de estas regiones en el sitio Turi-2 (Núñez, Zlatar y Núñez 1975; Castro *et al.* 1992; Núñez y Dillehay 1995), que aunque alterado por un cementerio tardío y la constante intervención de huaqueros, aún conserva las bases de diferentes tipos de estructuras habitacionales (Castro *et al.* 1992). Hasta ahora las dos descubiertas en excavación corresponden al Formativo Tardío, pero es posible que bajo los sedimentos arenosos puedan encontrarse evidencias habitacionales correspondientes al Formativo Temprano. El relleno del sitio ha mostrado una fuerte orientación a la producción de instrumentos de piedra y cuentas de mineral de cobre, y un examen general de los huesos de animales, indica una abundante presencia de camélidos. Sin duda, se trata de ganado doméstico que fue mantenido con los recursos de la vega y es altamente probable que su valor haya residido más en su cualidad de transporte, que como una fuente de lana, carne, cuero y hueso. Aunque por ahora no podemos discriminar a qué período corresponde cada uno de estos registros, es importante notar que, al igual que la cerámica foránea, hay aquí muchas materias primas líticas que son exclusivas del Formativo Temprano Inicial. Más allá de las incertidumbres postdepositacionales, es importante anotar que ninguno de los otros sitios tempranos en la vega o en la quebrada presenta el tipo, número y diversidad de materiales culturales como los de Turi 2, sugiriendo que este último pudo haber operado como un asentamiento nuclear durante este período, aunque particularmente orientado al manejo de ganado doméstico y el intercambio a escala interregional.

Si los yacimientos en la vega sugieren el pastoreo entre un conjunto de otras actividades especializadas, aquellos

en las quebradas parecen organizados principalmente en torno a la caza, y probablemente a la recolección y procesamiento de los frutos del cactus *opuntia* y raíces de plantas que crecen junto a los ríos, recursos que en sitios de la fase Tilocalar aparecen consumidos de manera predominante (Holden 1991). Una de las capas del alero Toconce (cal. 95%, 1000-795 a.C.) exhibe abundantes desechos líticos primarios y secundarios, puntas de diversos tamaños y formas, cuchillos, raspadores en núcleo y perforadores en asociación a huesos de camélidos silvestres y roedores (Orellana 1969-1970; Aldunate *et al.* 1986). Algo semejante ocurre en el conjunto arquitectónico LMR (cal. 95%, 1415-1215 a.C.), y dos sitios de esta época en abrigos rocosos con reducidas áreas de reparo (CNF, Cal. 95% 1435-915 a.C. y DNZ, Cal. 95% 925-505 a.C.), donde predominan las labores de formatización y mantenimiento de equipos líticos. En esta área abundan las vizcachas y, por sus características geomorfológicas, la quebrada debió ser muy apropiada para el acecho y captura de camélidos silvestres y tarucas, aunque no puede ignorarse su oferta de forraje para el mantenimiento de ganado doméstico durante las épocas frías.



Figura 4: Sector de quebradas. Localidad del Río Salado.

Aunque por el momento nuestros análisis de fauna y otros materiales arqueológicos se hallan en proceso, es claro que durante este período los patrones de asentamiento combinaron distintas actividades, sus distribuciones en la puna de la localidad, la vega de Turi y las quebradas son un testimonio de un acceso y control diferencial de los recursos, en un área que de un extremo a otro puede ser recorrida en pocas horas o en un tiempo no superior a un día. Sin dudas, este variable y muy accesible soporte ambiental proporcionó las posibilidades para el desarrollo eficiente de la caza y recolección y todas las nuevas orientaciones productivas del período, contribuyendo a la reproducción de la comunidad en un ámbito de sedentarismo creciente, que como se ha afirmado en la historia de la investigación, ocupó un lugar privilegiado sobre las rutas de tráfico interregional.

ARTE RUPESTRE, ESTILO Y CONTENIDO DURANTE EL FORMATIVO TEMPRANO INICIAL (1400-500 A.C.)

Hasta ahora, el arte rupestre más antiguo del desierto de Atacama se ha registrado en asociación al período Arcaico Tardío (Núñez 1983; Berenguer *et al.* 1985, 1999; Núñez y Santoro 1988). Tanto en las quebradas que desaguan en el Salar de Atacama como en el alto Loa, las figuras más populares en este arte corresponden a camélidos grabados. En la localidad del río Salado aún no se han registrado sitios habitacionales arcaicos como los de Puripica y Kalina, ni tampoco paneles o bloques con arte rupestre de este período. Sin embargo, en algunos de los sitios que consideramos pertenecientes al Formativo Temprano, hay algunos ejemplares grabados, pictografados e incluso pintados que recuerdan las convenciones



Figura 5: Camélidos de tipo arcaico. Sitio Kalina, río Loa. Escala 20 cm. (Dibujo P. Moreno, gentileza J. Berenguer)

arcaicas. Esto podría ser resultado de una coincidencia fortuita, pero es importante notar que uno de los hallazgos rupestres en el sitio Tulan 54 perteneciente a esta época, sugiere que tales pautas de diseño pudieron permanecer en algún grado durante esta fase de desarrollo cultural (Núñez 1992:91).

Si bien, lo anterior es un elemento que favorece a la adscripción formativo temprana para el arte rupestre del río Salado que aquí nos preocupa, nuestros argumentos descansan en otras asociaciones. En los inicios de esta investigación rupestre (Gallardo y Vilches 1996; Gallardo *et al.* 1996) la presencia de propulsores y dardos, el uso de faldelines y una escena de caza por rodeo, nos hizo pensar en un momento relacionado con el Arcaico Tardío, pero la cronología absoluta para la ocupación inicial en dos de los más importantes sitios con este arte (DNZ y CNF), indicaron eventos contemporáneos al Formativo



Figura 6: Cazadores con faldellines, propulsores y dardos (detalle). Pinturas estilo confluencia, color rojo (dibujo B. Brancoli). Largo máximo, 39 cm.

Temprano Inicial. El arte rupestre al que hacemos referencia (ver Gallardo 1998, 1999; Gallardo, Sinclair y Silva 1999), y que hemos llamado estilo Confluencia, corresponde principalmente a figuras confeccionadas con pigmentos rojos, son de pequeño tamaño, los referentes principales son los camélidos y su número es dos veces mayor que el de los humanos, sus formas retienen aspectos de la anatomía corporal, la animación o movimiento es generalizado, casi la totalidad de ellos son mostrados de perfil y, finalmente, suelen aparecer en conjuntos que forman escenas. Entre estas destacan manadas en desplazamiento, animales alimentando a sus crías, luchas entre camélidos, cazadores con propulsores y dardos y una cacería por rodeo¹.

En términos estrictamente estilísticos, y de acuerdo al conocimiento actual para la región atacameña, el arte Confluencia se restringe exclusivamente a la cuenca del río Salado. Esta distribución bien acotada geográficamente, parece ser una característica de este estilo, rasgo que no es compartido por el conjunto de camélidos grabados que

parece funcionar aproximadamente en la misma época que Confluencia. Este arte ha sido registrado desde el alto Loa, por el norte, hasta la quebrada de Tulán, en el sur del Salar de Atacama (Philippi 1860; Ryden 1944; Le Paige 1965; Spahni 1976; Berenguer y Martínez 1986; Tamblay y Herrera 1994; Núñez *et al.* 1997; Valenzuela 2000). Como Berenguer (1995) ha intuido correctamente, estas obras parecen ser parte de un sistema visual a escala regional. En el río Salado, al igual que los paneles conocidos en los sitios de Taira, Tulán y Tuina (ver Berenguer 1999: Figuras 10 y 13; Núñez *et al.* 1997), las figuras son presentadas en un espacio bidimensional, sin embargo, y a diferencia del perfil neto que caracteriza al arte arcaico, el corte y desdoblamiento de aquellas partes del animal fuera del campo de observación, permite al artista poner en un solo plano las cuatro extremidades y las dos orejas². El interés por representar aspectos anatómicos del camélido es también una cualidad de este arte, pero a diferencia del estilo Confluencia, el número de animales supera ampliamente a los humanos, y los conjuntos no suelen representar

¹ En 179 figuras pintadas pertenecientes a este estilo, 132 son rojas y 47 una combinación de ocre amarillo/rojo. La mayoría de sus largos son menores a 20 cm y la mayoría de sus anchos menores a 15 cm. El promedio de los largos (n=151) es igual a 12'41 cm, con una desviación estándar de 5'20. El promedio de los anchos (n=161) es igual a 9'40 cm, con una desviación estándar de 4'46. Se observa presencia de rasgos anatómicos en la parte inferior y superior del cuerpo en el 69'83% de los casos, y estos rasgos están ausentes en el 1'12% de los casos. Los efectos de animación afectan al 91'84% de la muestra y sólo el 8'16%, no los presentan. Hay 119 camélidos, 52 humanos, 2 cánidos, 1 roedor y 5 animales no determinados. El 81'56% de las figuras se organizan en escena, las restantes o están solas en un panel (una escena requiere al menos dos figuras), o aparecen en grupos de camélidos cuya organización espacial no es clara, aunque podrían representar rebaños.

² Los referentes Taira Tulán (n=250) son principalmente camélidos (n=194), aunque también hay: antropomorfos (n=19), felinos (n=17), aves (n=14), batracios (2), roedores (2), cánido (n=1) y no identificado (n=1).

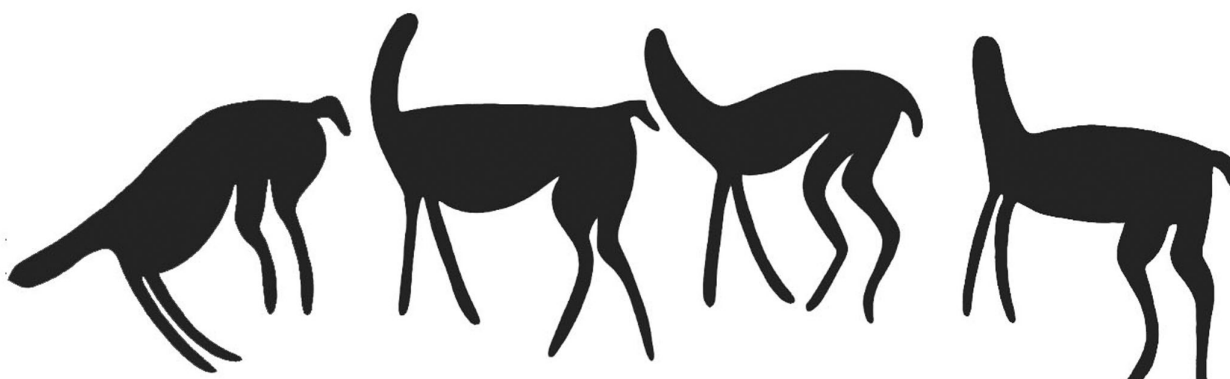


Figura 7: Fila de camélidos (detalle). Pinturas estilo Confluencia, color rojo. (Dibujo B. Brancoli). Largo máximo, 43 cm.

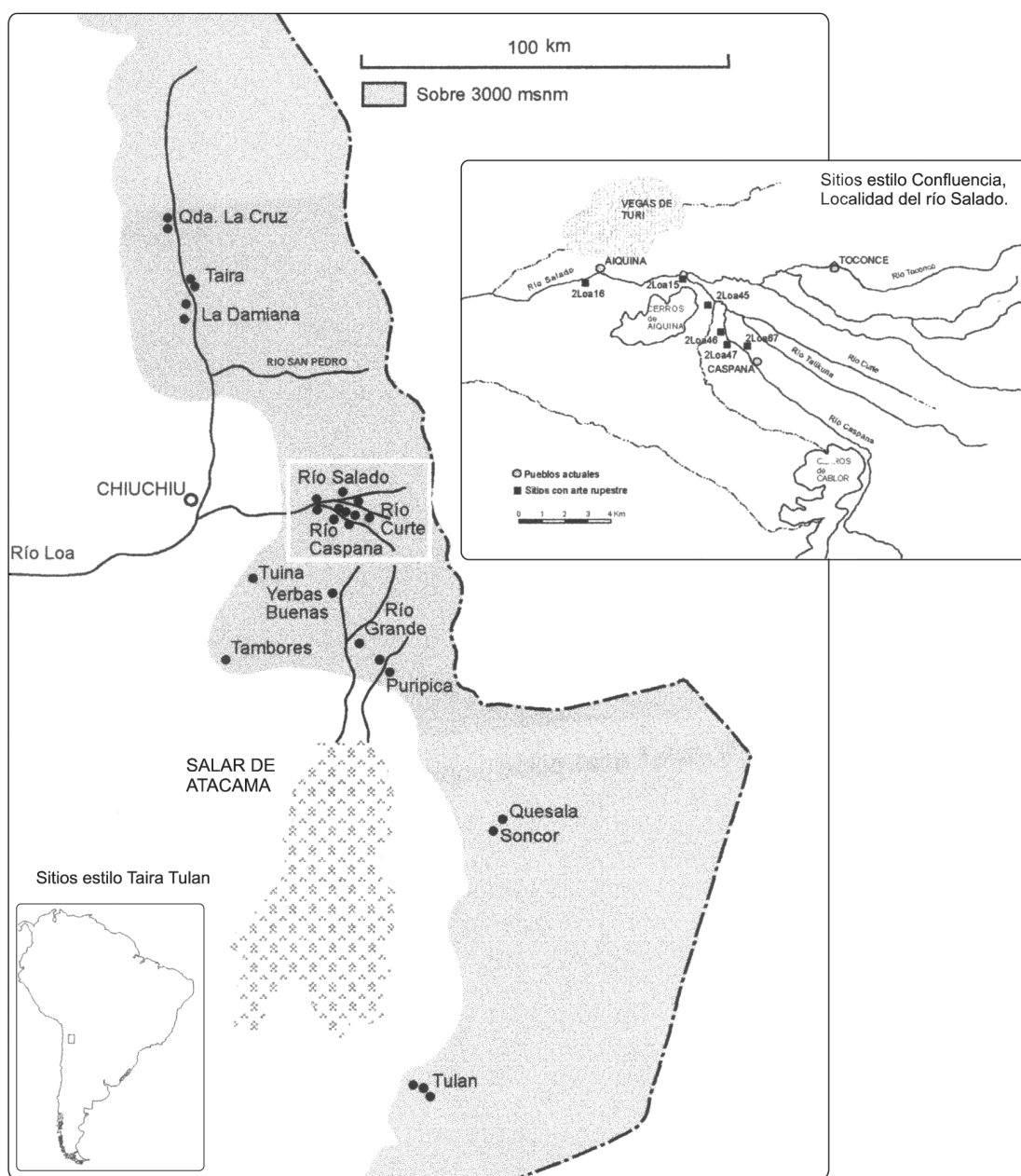


Figura 8: Distribución de estilos Taira Tulan y Confluencia en la región atacameña y localidad del río Salado (Desierto de Atacama, norte de Chile).



Figura 9: Camélidos grabados, estilo Taira Tulan.

escenas, sino más bien conglomerados resultantes de la agregación³. Todas las figuras están hechas por percusión y raspado, y sólo unas pocas presentan pintura roja o conservan rastros de pigmento de este color⁴. En relación con el tamaño, es notable constatar la aplicación de una fórmula que, a diferencia del estilo Confluencia que tiende a figuras pequeñas con largos y anchos más o menos regulares, parece privilegiar una proporción que permite la producción de figuras de distintos tamaños. Todos estos atributos pueden ser considerados como elementos para una definición estilística de las figuras Taira Tulán, sin embargo, existe un conjunto de otros hechos gráficos que le hacen distintivo. La superposición es uno de los rasgos más conspicuos de los paneles del río Salado y también de aquellos conocidos en la región atacameña, pero esta no se limita exclusivamente a la disposición de una figura sobre otra. Hay también repasos sobre los surcos, adición de nuevas líneas y figuras que son confeccionadas a partir de otras preexistentes (Gallardo 2001)⁵.

Ambos estilos exhiben numerosos camélidos, sin embargo, hasta hace poco no contábamos con instrumentos metodológicos para distinguir animales silvestres de domesticados. Sin embargo, apoyados en los conocimientos acerca de los cambios morfológicos introducidos por la

domesticación hemos comenzado a superar esta limitación (ver Gallardo y Yacobaccio MS). El contexto de representación del estilo Confluencia, como la escena de caza por rodeo con antropomorfos que portan propulsores y dardos, sugería la presencia de camélidos silvestres, inferencia que el análisis morfológico y comparativo apoyó ampliamente, mostrando índices más cercanos a vicuñas que a guanacos. Algo completamente diferente ocurrió con aquellos camélidos grabados correspondientes al estilo Taira Tulan, que aunque carecen de contextos de representación que permitan la formulación de un enunciado acerca del tipo de camélidos, los estudios sugieren con bastante precisión que se trataría de camélidos domesticados. En este sentido, y ya que el registro arqueofaunístico en la región no muestra presencia de alpacas durante este período de pastoreo inicial, no es aventurado sostener que este arte representaría llamas.

Los estilos Confluencia y Taira Tulan no son sólo diferentes, sino que en varios aspectos mutuamente excluyentes. Las técnicas de producción, el número y naturaleza de sus diseños, el tamaño relativo y la composición imponen condiciones visuales en abierta oposición. Se trata de soluciones artísticas distintivas cuyos códigos expresivos sugieren contenidos precisos. Desde un punto de vista semiológico cada uno retiene para sí las condiciones de un "lenguaje" propio. Sin embargo, para que estos elementos y asociaciones difieran y adquieran consistencia de una manera significativa, tienen necesariamente que operar en un "dominio de validez" (Benveniste 1995) de alguna manera exclusivo. En otras palabras, su instalación en el paisaje cultural, del cual son parte y crean al mismo tiempo, debe ser igualmente distintivo. Toda comunidad humana organiza el espacio material en que vive y, por consiguiente, debe segmentarlo y jerarquizarlo, producir planos de continuidad y ruptura, ordenes en distintos niveles de significado (Foucault 1984b).

Las pinturas Confluencia suelen estar en asociación con abrigos rocosos con superficies muy variables en cuanto al área de reparo. La mayor parte de las veces se hallan en el interior, pero hay casos donde también son observables en paneles contiguos a la zona de protección. Los grabados Taira Tulan, por el contrario, suelen estar sobre la

³ Por agregado entendemos un conjunto de diseños, cuyas relaciones de composición están dadas por la yuxtaposición, un conjunto que es el simple resultado de colocar las figuras unas junto a las otras.

⁴ La conservación de los sitios en términos de registro es buena en general, sin embargo, el deterioro está presente de distintos modos en diferentes sitios. En el estilo Confluencia, las pinturas suelen ser resistentes, pues cuando se hallan en lugares abiertos, suele quedar una impronta susceptible de ser identificada a simple vista o bien mediante sus análisis en photoshop. En Taira Tulan, la pintura es menos resistente y hay casos que el deterioro ha afectado totalmente a sólo una parte de las figuras. Es por esto que no podemos afirmar, por ahora, si todas o sólo algunas de ellas estuvieron pintadas. En cuanto al grabado, hay sitios que presentan exfoliación, pero en ningún caso este proceso afecta totalmente un panel. Este deterioro es simple de registrar, pues normalmente pueden ser hallados sobre el piso inmediato los fragmentos grabados del panel, por consiguiente, si este proceso hubiera afectado totalmente a un sitio nuestras minuciosas prospecciones lo habrían detectado. También hemos registrado desprendimientos de bloques en sitios Taira Tulan, pero al igual que la exfoliación es localizada y no ha oscurecido el registro.

⁵ La superposición, opera por añadidura o sobre posición. En arte rupestre no son raros los casos de superposiciones, es decir, donde una figura es colocada sobre otra, sin embargo en el caso de los paneles Taira Tulan esta operación gráfica es menos simple, pues si bien existen superposiciones netas como la operación descrita con anterioridad, también las hay por adición o añadidura. Hay por lo menos tres variantes de este tipo de superposición: 1) Cuando el cuerpo de una figura sirve para crear otra suplementaria, por ejemplo agregando un nuevo cuello o cabeza, 2) Cuando una nueva línea es añadida a otra preexistente y 3) Cuando una línea es objeto de repaso, una acción que provoca diferencia de ancho y espesor en relación a otras líneas de la figura.

pared de la quebrada y, a diferencia de las pinturas Confluencia, muchos de sus paneles pueden ser distinguidos a gran distancia (Gallardo 2001). El emplazamiento al "aire libre" y el gran tamaño de muchas de sus figuras son las condiciones fácticas que permiten este "efecto de visibilidad". Esta distribución espacial diferencial de los emplazamientos aparenta responder a una cierta lógica asociativa. Aunque nuestros registros ambientales son por ahora limitados, el arte rupestre Taira Tulan suele estar en confluencias de quebradas y/o lugares con explícitos afloramientos de agua subterránea, y en la mayoría de los casos no tienen relación directa con sitios de habitación. Por el contrario, más del 91% del total de figuras del estilo Confluencia las hemos hallado en asociación a abrigos rocosos, y en tres de los cuatros sitios que agrupan este número de figuras, hemos encontrado evidencias de ocupación que indican mantenimiento de instrumental lítico y escasos restos de fauna, por lo general muy astillados. Si comparamos estos registros con aquellos descubiertos en otros sitios del período Formativo Temprano Inicial en la localidad, es claro que se trata de lugares que fueron habitados transitoriamente.

ARTE RUPESTRE, IDEOLOGÍA Y VIDA SOCIAL

El Formativo Temprano Inicial es probablemente uno de los momentos históricos y culturales críticos de la prehistoria atacameña. Hasta ese momento, la caza y recolección había dominado ampliamente en la subsistencia y el asentamiento de las comunidades de la región, pero la capitalización del proceso de domesticación de camélidos iniciado durante el Arcaico Tardío, trajo consigo el desarrollo de prácticas de pastoreo, probablemente asociadas a la carga y transporte de materias primas y bienes exóticos entre y desde las costas del océano Pacífico, el Loa medio, el altiplano boliviano, el salar de Atacama y el noroeste de Argentina. Todas las evidencias indican que, entre el 1500 y 500 a.C., las tecnologías de caza mayor seguían vigentes en el sostenimiento del campo alimentario, aunque diversificada en nuevos rubros de la economía como la textilera, donde se ha mostrado un uso significativo de fibras de animales silvestres como vicuñas, guanacos, viscachas, chinchillas y zorro (Arias, Benavente y Gecele citado en Cartagena 1994: 48).

Bosquejado de esta manera, el modelo económico y social aparece más como una ampliación de las viejas estrategias que como una reestructuración profunda en los modos de producción, sin embargo, la adquisición del pastoreo y su asociación al intercambio debió redirigir parte de la fuerza de trabajo en un ambiente de relaciones de producción muy diferentes a aquellas propias a la caza y recolección. Había que cuidar el ganado diariamente,

programar el forrajeo durante el ciclo anual, modelar la estructura del rebaño y ejercer control sobre la reproducción⁶. Y esto no es todo, pues el intercambio y el caravaneo también debió comprometer el trabajo de otros miembros de la comunidad. Sin duda, esto no pudo ocurrir sin provocar fricciones en la vida social, pues las ventajas económicas, políticas y sociales del nuevo modo de producción -en especial los beneficios del intercambio- poco a poco debieron crear nuevos protagonismos sociales al interior de una estructura social legitimada más por la tradición, que por su aporte en la creación de las nuevas riquezas, parte de la cual fue invertida en el dominio del prestigio y lo ceremonial (Núñez 1992, 1994).

Fue en esta atmósfera económica y social que se produjeron las obras de arte rupestre consideradas aquí, y es a través de ellas que los antiguos pobladores de la región representaron, y al mismo tiempo construyeron, algunos aspectos del proceso de cambio cultural en el que se encontraban. Como hemos dicho, el contenido formal o manifiesto de la pintura Confluencia está estrechamente vinculado con la realidad natural de los camélidos silvestres y de aquella que hace referencia a humanos portando armas (propulsores y dardos) y a una cacería por rodeo en la que se capturan estos mismos animales, una práctica andina tradicional conocida como *chacu* (Custred 1979; Gallardo 1999). Aunque los camélidos silvestres son el referente predilecto de este arte, hemos registrado un panel donde se enfrenta un zorro a un roedor, posiblemente una vizcacha .

Dentro de las condiciones técnicas impuestas por los pintores -se trata de representaciones en un espacio bidimensional- no sólo son claramente identificables las unidades iconográficas, sino también muchos aspectos de la anatomía, el gesto y el comportamiento de humanos y animales. Todos estos recursos visuales fueron puestos al servicio de un tema donde con elocuencia los humanos son representados en el contexto cultural de la caza y los animales en un contexto natural, desde donde son arrancados. Sin embargo, el ostentoso dominio que los humanos se atribuyen sobre los camélidos no se restringe exclusivamente a la caza, sino también a la intervención sobre la conducta agresiva natural de éstos. Si bien esta escena es única dentro del conjunto rupestre, y una de las pocas registradas en un sitio con arte Taira Tulan predominante, no deja de ser extraordinaria por la expresividad pictórica inscrita en ella. Sobre un costado un camélido salta hacia delante -elongando sus miembros- en dirección de otro que, aunque reacciona al ataque, es energicamente frenado por una cuerda que es firmemente sostenida por un personaje que parece llevar dardos.

Si hacemos caso a la retórica de la imagen Confluencia, poca duda cabe que se trata de una exégesis de la caza, y la organización social, técnica y simbólica requerida para su desempeño. Sin embargo, su pasmosa

⁶ Un examen general acerca de manejo actual de ganado camélido para el norte grande en Gundermann (1984) y para la localidad del río Salado en Villagrán y Castro (1997) y González (2000).

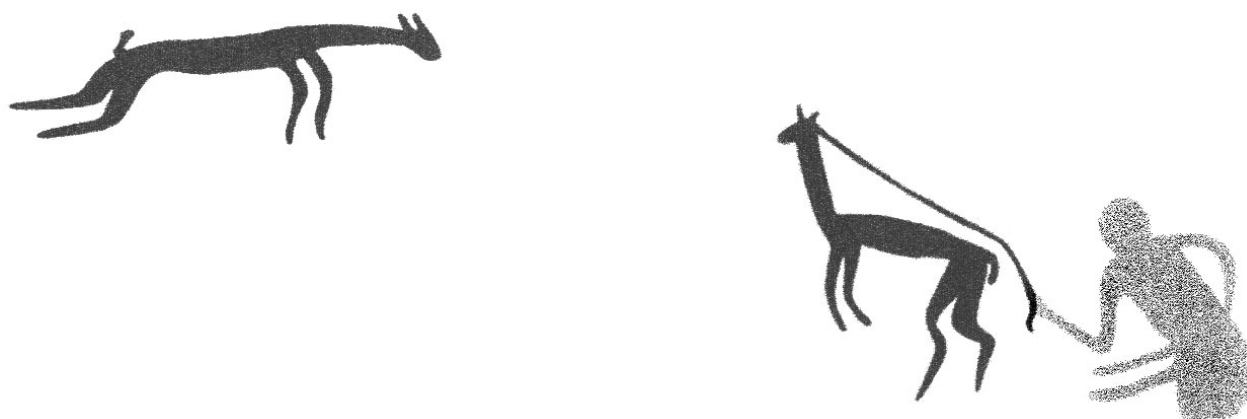


Figura 10: Pintura de camélidos enfrentados en ocre rojo. Estilo Confluencia. Largo del conjunto, 51,6 cm.

elocuencia gráfica no sólo fue limitada al ejercicio de la imagen, sino que instalada en un espacio adecuado para esa significación.

Casi un 90% del total de los diseños fueron emplazados en asociación con abrigos rocosos, cuyos ligeros depósitos indican el mantenimiento de instrumentos líticos y el consumo de camélidos y roedores. Espacio de ocupación, representación y forma del arte rupestre actuaron sobre las prácticas humanas y su circulación, pues si ponemos estos en relación a la compleja racionalización impuesta al sistema de asentamiento, donde las actividades suelen ser desarrolladas en lugares diferenciados, es claro que para este arte rupestre se eligió un dominio de particular intimidad y funcionalidad. Más aún, las pinturas Confluencia son de pequeño tamaño y delicada manufactura, no pueden ser observadas desde lejos, hay que estar allí para hacer que trabajen para el espectador.

Si las pinturas Confluencia parecen encontrar su lugar en la intimidad de los abrigos rocosos, los grabados Taira Tulan gravitan sobre un espacio más amplio. Se trata muchas veces de diseños cuyos tamaños alcanzan medidas semejantes a un camélido en su estado natural. Los sitios suelen estar sobre las paredes de la quebrada y sus paneles presentan abigarrados conjuntos de diseños relacionados por la superposición, que como hemos dicho no se restringen a la disposición de una figura sobre otra. Sin duda, esto permitió un efecto de visibilidad mayor que cualquier otro estilo de arte rupestre conocido en la localidad del río Salado, pues algunas de las obras Taira Tulan pueden ser percibidas desde el fondo de la quebrada. Más aún, los emplazamientos de este arte suelen estar asociados a vías de circulación o cercanos a sitios habitacionales, cuyas características multifuncionales y permanencia distan de ser semejantes a aquellos donde se emplaza el arte Confluencia.

Taira Tulan aparece entonces como un arte público, de gran accesibilidad visual, sin embargo, este no privilegia en lo formal una elocuencia "narrativa" semejante a Confluencia, sino que parece dar mayor importancia al número y sucesión de operaciones gráficas introducidas

en las obras. Muchos de estos aspectos técnicos sugieren que estas eran "obras abiertas", pues junto a la superposición clásica hemos registrado camélidos hechos a partir de otros preexistentes, repastos de algunas líneas y en ocasiones múltiples líneas adicionales. Esto es de enorme importancia, pues indica que su eficacia simbólica radicaba más en la acción al interior de la obra, que en la contemplación sugerida por las finas y delicadas escenas Confluencia.

Técnica, forma y localización definen el modo de operación visual de todo arte rupestre, y si bien esto hace muy distintos a los estilos Taira Tulan y Confluencia, nuestros análisis han mostrado que los camélidos de los primeros corresponderían a llamas y los segundos a vicuñas o guanacos, haciendo que las diferencias sean aún más pronunciadas. Esto nos obliga a volver la mirada hacia la vida social y el crítico proceso vivido por las comunidades durante el Formativo Temprano Inicial, época que marca la transición entre un modo de producción donde los frutos del trabajo social eran probablemente redistribuidos (Arcaico Tardío) y otro en que la riqueza producida en el intercambio podía ser apropiada individualmente (Formativo Tardío). A su modo, el arte rupestre testimonia aquí las profundas contradicciones habidas entre gentes cuyo modo de vida cazador estaba legitimado por una historia y sólida tradición, y otro que sostenido en el pastoreo de llamas promovía nuevos roles sociales y una economía excedentaria nunca antes vista. No fue el manejo de rebaños de camélidos domesticados lo que entró en contradicciones con la antigua organización social de los cazadores, sino la emergencia de un tráfico de bienes sin precedentes activado por una nueva forma de transporte.

Y es precisamente en relación a esto que el arte rupestre operó como ideología, pues la precaria armonía mantenida entre estas dos antitéticas formas de expresión visual, debió actuar como una solución del imaginario ante las contradicciones inherentes del proceso económico y social. La domesticación de camélidos se originó en un ambiente de cazadores-recolectores y, por consiguiente,

debió ser considerada como una expansión de ese modo de vida. De hecho, los actuales registros de camélidos en el arte rupestre del Arcaico Tardío, sugieren una amplia homogeneidad en términos de emplazamiento y estilística a nivel regional. Ciertamente, esto habla a favor de una retórica visual de consenso que no perduró en el período siguiente, extraviándose en la producción de expresiones que retenían para sí, aunque de manera divergente, diferentes opciones culturales hacia los camélidos.

El sistema de asentamiento durante este período sugiere una organización subordinada en gran medida por la caza mayor y menor, y si bien la subsistencia a nivel de la reproducción doméstica debió descansar en estas prácticas, el pastoreo y probablemente el intercambio (producción, adquisición de bienes y caravaneos) debió producir sus beneficios a nivel de la reproducción ampliada de la comunidad. Quizás por esto las pinturas Confluencia fueron instaladas en la intimidad de los abrigos rocosos, y las obras Taira Tulan en espacios abiertos a la visión y a la acción. Sin embargo, hay que hacer notar las importantes diferencias en los contenidos formales de ambos estilos. Mientras el primero estructura escenas que privilegian las relaciones entre hombres, animales y entre estos, dejando de manifiesto en al menos dos paneles hombres con armas y atuendos organizados cooperativamente, el segundo dio mayor importancia a los camélidos como unidades y no como relaciones. Si consideramos que todo arte de lo visible, es un esfuerzo por dar cuenta materialmente de hechos radicados en el imaginario, por expresar y fijar un contenido, no debe sorprendernos que la tradiciones culturales relativas a la caza se hayan vuelto manifiestas en el arte en este período y no antes -durante el Arcaico regional- cuando su vigencia y hegemonía eran parte del cotidiano de estas comunidades. Su aparición es un hecho reactivo ante los avances de las nuevas concepciones pastoriles, cuyos efectos sobre el paisaje no sólo eran ostensibles, sino activos en su construcción y modificación. Es evidente que no se trató de una pugna ni por el espacio ni sus recursos, sino de una forma ideológica de mantener ideológicamente integrados dos estilos de vida que poco a poco se volvían irreconciliables.

AGRADECIMIENTOS

A Claudia Silva, quien participó activamente en el registro de los sitios Taira Tulan y construyó una primera base de datos. A nuestros colegas Carole, Sinclair, Pedro Mege, Charles Rees, Patricio de Souza, Indira Montt, Marcela Sepúlveda y Josefina González, quienes han proporcionado múltiple evidencia independiente y contextual. A los estudiantes de arqueología (Universidad Nacional de Tucumán) que trabajaron con nosotros en la campaña del 2000: Marisa López, Víctor Ataliba, Soledad Marcos, Carolina Cisneros y Juan Pablo Carrizo. A las dibujantes

Bernardita Brancoli, Andrea Müller, Isabel Christie y Verónica Pichara. A Mauricio Uribe y Leonor Adán quienes lideran otro equipo de investigación en el área de estudio, y han colaborado generosamente con nuestras investigaciones. A la hospitalidad de nuestros amigos pastores en Turi. Al Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología, proyecto #01980200.

BIBLIOGRAFIA

- Adán, L.; Uribe, M. 1995. Cambios en el uso del espacio en los períodos agroalfareros: Un ejemplo en la ecozona de quebradas altas, localidad de Caspana (Prov. del Loa, II Región). En *Actas del II Congreso Nacional de Antropología Chilena*, Valdivia.
- Adorno, T. 1970. *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Aldunate, C.; Berenguer, J.; Castro, V.; Cornejo, L.; Martínez, J.; Sinclair, C. 1986. *Cronología y asentamiento en la región del Loa Superior*. Santiago: Universidad de Chile.
- Althusser, L. 1986. Ideología y aparatos ideológicos del Estado. En *La Filosofía como arma de la revolución*: 97-141. México: Ediciones pasado y presente.
- Barthes, R. 1986. El mito, hoy. En *Mitologías*: 196-257. México: Siglo veintiuno editores.
- Bateson, G. 1972. Estilo, gracia e información en el arte primitivo. En *Pasos hacia una ecología de la mente*: 155-180. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Baxandall, M. 1978. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Benavente, M. 1978. Chiu-Chiu 200: Poblado agroalfarero temprano. *Revista Chilena de Antropología*, 1:5-15.
- Benavente, M. 1982. Chiu-Chiu 200. Una comunidad pastora temprana en la provincia del loa (II Región). En *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología*: 75-94. La Serena, Chile.
- Berenguer, J. 1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara*, 27(1): 7-43.
- Berenguer, J. 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los andes atacameños. En Berenguer, J.; Gallardo, F. (Eds.). *Arte rupestre en los andes de Capricornio*: 9-56. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Berenguer, J.; Aldunate, C.; Castro, V.; Sinclair, C.; Cornejo, L. 1985. Secuencia de arte rupestre en el Alto Loa : una hipótesis de trabajo. En Aldunate, C.; J. Berenguer; Castro, V. (Eds.). *Estudios en arte rupestre*: 87-108. Santiago: Museo Chileno Arte Precolombino.

- Berenguer, J.; Martínez, J. L. 1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 1:79-99.
- Berger, J.; Blomberg, S.; Fox, C.; Dibb, M.; Hollis, R. 1975. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Berger, J. 1987. *Mirar*. Madrid: Hermann Blume.
- Berger, J. 1985. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benveniste, E. 1995. Semiología de la lengua. En *Problemas de lingüística general II*: 47-69. México: Siglo veintiuno editores.
- Boas, F. 1947. *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. 1967. Campo intelectual y proyecto creador. En Pouillón, J. (ed.). *Problemas del estructuralismo*: 135-182. México: Siglo veintiuno editores.
- Bourdieu, P. 1983. Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase. En *Campo de poder y campo intelectual*: 11-35. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- Browman, D. 1998. Lithic provenience analysis and emerging material complexity at formative periodo Chiripa, Bolivia. *Andean Past*, 5:301-324.
- Cartagena, I. 1994. Determinación de restos óseos de camélidos en dos yacimientos del Loa medio (II Región). *Estudios Atacameños*, 11: 25-52.
- Castro, V.; Aldunate, C.; Berenguer, J.; Cornejo, L.; Sinclair, C.; Varela, V. 1992. Relaciones entre el noroeste argentino y el norte de Chile: El sitio 02-Tu-002, Vegas de Turí. En Albeck, M.E. (Ed.). *Taller "De costa a selva"*: 215-239. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario Tilcara.
- Custred, G. 1979. Hunting technologies in andean culture. *Journal de la Société des Américanistes*, LXVI: 7-19.
- De Souza, P. 2000. Tecnologías de proyectil durante el arcaico y el formativo en el Loa Superior: una aproximación inicial a partir de las puntas líticas. En Jackson, D.; Galarce, P.(eds.). *Precirculados del Simposio "Perspectivas teóricas y metodológicas en los estudios líticos"*. Arica: XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena.
- Donnan, C. 1978. *Moche arte of Peru*. Los Angeles: Museum of Cultural History.
- Faris, J. 1983. From the form to content in the structural study of aesthetic systems. En Washburn, D. (ed.). *Structure and cognition in art*: 90-112. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, U. 1980. *Signo*. Barcelona: Editorial Labor.
- Eco, U. 1986. Casablanca: Cult movies and intertextual collage. En *Travels in hyperreality. Essays*: 197-211. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, Publishers.
- Foucault, M. 1984a. *Las palabras y las cosas*. Editorial Siglo Veintiuno, México.
- Foucault, M. 1984b. Des espaces autres. *AMC Revue d'Architecture*, Oct: 46-49.
- Gallardo, F. 1998. Arte, arqueología social y marxismo: Comentarios y perspectivas. Parte I. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 26:37-41.
- Gallardo, F. 1999. Arte, arqueología social y marxismo: Comentarios y perspectivas. Parte II. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 27: 33-43.
- 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: 81-95.
- Gallardo, F.; Vilches, F. 1996. An original rock art style in the Atacama desert (Northern Chile). *International Newsletter on Rock Art*, 15: 14-17..
- Gallardo, F.; Castro, V.; Miranda, P. 1999. Riders on the storm: rock art in the Atacama Desert (Northern Chile). *World Archaeology*, 31 (2): 225-242..
- Gallardo, F.; Sinclair, C.; Silva, C. 1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. En Berenguer, J.; Gallardo, F. (Eds.). *Arte rupestre en los andes de Capricornio*: 57-96. Santiago Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Gallardo, F.; Vilches, F.; Cornejo, L.; Rees, Ch. 1996. Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado (Norte de Chile): Un estudio preliminar. *Chungara*, 28(1-2): 353-354.
- Gallardo, F.; Yacobaccio, H. MS. ¿Silvestres o domesticados? Camélidos en el arte rupestre del formativo temprano en el desierto de atacama (norte de Chile).
- González, J. 2000. Manejo de camélidos domésticos en Aiquina (norte de Chile, II Región). En Mengoni, G.; Olivera, D.; Yacobaccio, H. (Eds.). *El uso de los camélidos a través del tiempo*: 117-130. Buenos Aires Ediciones del Tridente.
- Gramsci, A. 1985. *Introducción al estudio de la Filosofía*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Grosjean, M.; Núñez, L.; Cartajena, I.; Messerli, B. 1997. Mid-Holocen Climate and cultural change in the Atacama desert, Northern Chile. *Quaternary Research*, 48: 239-246.
- Gundermann, H. 1984. Ganadería aymara, ecología y forrajes: Evaluación regional de una actividad productiva andina. *Chungara*, 12: 99-124.
- Heidegger, M. 1990 *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hesse, B. 1982. Archaeological evidence for the camelid exploitation in the chilean andes. *Säugetierkundliche Mitteilungen*, 30(3): 201-211.

- Hodder, I. 1987. The contextual analysis of symbolic meanings. En Hodder, I. (ed.). *The archaeology of contextual meanings*: 1-10. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holden, T. 1991. Evidence of prehistoric diet from northern Chile: Coprolites, gut contents and flotation samples from the Tulán Quebrada. *World Archaeology*, 22 (3): 320-331.
- Le Paige, G. 1965. San Pedro de Atacama y su zona (14 temas). *Anales de la Universidad del Norte*, 4: 3-29.
- Leone, M. 1982. Some opinions about recovering mind. *American Antiquity*, 47:742-59.
- Leone, M. 1984. Interpreting ideology in historical archaeology: The William Paca garden in Annapolis, Maryland. En Miller, D.; Tilley, C. (eds.). *Ideology, power and prehistory*: 25-34. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leroi-Gourham, A. 1968a. *Prehistoria del arte occidental*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Leroi-Gourham, A. 1968b. The evolution of paleolithic art. *Scientific American*, February: 59-69.
- Lewis-Williams, J.D. 1982. The economic and social context of southern San rock art. *Current Anthropology*, 23: 429-49.
- Lewis-Williams, J.D. 1984. Ideological continuities in prehistoric Southern Africa: the evidence of rock art. En Schrire, C. (ed.). *Past and present in hunter-gatherer studies*: 225-252. New York: Academic Press.
- Marx, K. 1987[1872]. *El Capital. Tomo I/Vol. I*. México: Siglo veintiuno editores.
- Marx, C.; Engels, F. 1968[1846]. *La ideología alemana*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- McGhee, R. 1977. Ivory for the sea woman: The symbolic attributes of a prehistoric technology. *Canadian journal of archaeology* 1:141-149.
- Núñez, L. 1983. *Paleoindio y arcaico en Chile: Diversidad, frecuencia y procesos*. México: Ediciones Cuicuilco.
- Núñez, L. 1987. Tráfico de metales en el área centro-sur andina: Factos y expectativas. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 12: 73-105.
- Núñez, L. 1989. Hacia la producción de alimento y la vida sedentaria (5.000 a.C. a 900 d.C.). En Hidalgo, J.; Schiappacasse, V.; Niemeyer, H.; Aldunate C.; Solimano, I. (eds.). *Culturas de Chile. Prehistoria: Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*: 81-105. Santiago: Editorial Andrés Bello. Chile.
- Núñez, L. 1992. Emergencia de complejidad y arquitectura jerarquizada en la puna de Atacama: Las evidencias del sitio Tulán-54. En Albeck, M.E. (Ed.). *Taller "De costa a selva"*: 85-115. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario Tilcara..
- Núñez, L. 1994. Cruzando la cordillera por el norte: Señorios, caravanas y alianzas. En Mena, F. (ed.). *La cordillera de los Andes: Ruta de encuentros*: 9-19. Santiago Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Núñez, L. 1995. Evolución de la ocupación y organización del espacio atacameño. En Pourrut, P.; Núñez, L. (eds.). *Agua, ocupación del espacio y economía campesina en la región atacameña*: 18-60. Antofagasta: Universidad Católica del Norte e Institut Fraçais de Recherche Scientifique pour le Développement en Coopération.
- Núñez, L.; T. Dillehay 1995. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes meridionales : patrones de tráfico e interacción económica*. Antofagasta: Pontificia Universidad Católica del Norte.
- Núñez, L.; Santoro, C. 1988. Cazadores de la puna seca y salada del área centro-sur andina (norte de Chile). *Estudios Atacameños*, 9: 11-60.
- Núñez, L.; Grosjean, M.; Cartagena, I. 2001. Human dimensions of late Pleistocene/Holocene arid events in southern South America. En *Interhemispheric climate linkages*: 105-117. New York: Academic Press.
- Núñez, L.; Zlatar, V.; Núñez, P. 1975. Relaciones prehistóricas trasandinas entre el N.W. argentino y el norte chileno (Período cerámico). *Serie Documentos de Trabajo*, 6: 2-24.
- Núñez, L.; Grosjean, M.; Messerli, B.; Schreliker, H. 1995/96. Cambios ambientales holocénicos en la Puna de Atacama y sus implicancias paleo-climáticas. *Estudios Atacameños*, 12:31-40.
- Núñez, L.; Cartajena, I.; Loo, J.; Ramos, S.; Cruz, T.; Cruz, T.; Ramírez, H. 1997. Registro e investigación del arte rupestre en la Cuenca de Atacama (Informe Preliminar). *Estudios Atacameños*, 14: 307-325.
- Orellana, M. 1969-1970. Excavaciones en la Confluencia de los ríos Toconce y Salado Chico. *Boletín de Prehistoria de Chile*, 2-3: 119-136.
- Orellana, M; Urrejola, C.; Thomas, C. 1969. Nuevas investigaciones en río Salado. En Niemeyer, H. (ed.). *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología*,: 113-127.
- Philippi, R. 1860. *Viaje al desierto de Atacama*. Santiago: Librería de Eduardo Anton.
- Pollard, G. 1970. *The cultural ecology of ceramic-stage settlement in the Atacama desert*. Ann Arbor: University Microfilms, Inc.
- Pollard, G. 1971. Cultural change and adaptation in the central Atacama desert of northern Chile. *Ñawpa Pacha*, 9: 41-64.
- Raphael, M. 1968[1941] Toward an empirical theory of art. En *The demands of art*: 207-238. Bolligen series LXXXVIII. Princeton: Princeton University Press.

- Ryden, S. 1944. *Contribution to the archaeology of the rio Loa region*. Goteborg: Elanders Bocktrigckeri Aktrebolag.
- Schiappacasse, V.; Castro, V.; Niemeyer, H. 1989. Los Desarrollos Regionales en el norte grande (1000 -1400 DC). En Hidalgo, J.; Schiappacasse, V.; Niemeyer, H.; Aldunate C.; Solimano, I. (eds.). *Culturas de Chile. Prehistoria: Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*: 81-105. Santiago: Editorial Andrés Bello. Chile.
- Spahni, J. 1976. Gravures et peintures rupestres du désert d' Atacama (Chili). *Bulletin Société Suisse des Americanistes*, 40: 29-35.
- Tamblay, J, Herrera, J. 1994. Estilos y símbolos rupestres en el sitio Estancia Yerbas Buenas, San pedro de Atacama. En *Resúmenes XIII Congreso Nacional de Arqueología*: 4. Antofagasta: Universidad de Antofagasta.
- Tilley, C. 1992 Claude Lévi-Strauss: Structuralism and beyond. En Tilley, C. (ed.). *Reading material culture*: 3-81. Oxford: Basil Blackwell.
- Ucko, P.; Rosenfeld, A. 1987. Critical analysis of interpretations, and conclusions and problems from paleolithic cave art. En Otten, Ch. (comp.). *Anthropology & art*: 247-281. Austin: University of Texas Press.
- Valenzuela, D. 2000. Quesala: Imagen rupestre, espacio y paisaje cultural en una quebrada de la puna de Atacama. En *Resúmenes XV Congreso Nacional de Arqueología*: 107. Arica: Departamento de Arqueología y Museología, Universidad de Tarapacá.
- Villagran, C.; Castro, V. 1997. Etnobotánica y manejo ganadero de las vegas, bofedales y quebradas en el Loa Superior, Andes de Antofagasta, Segunda Región, Chile. *Chungara*, 29(2): 275-304.
- Washburn, D. (ed.) 1983. *Structure and cognition in art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, R. 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- White, H. 1992. *El contenido de la forma*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Whitley, D. 1994. By the hunter, for the gatherer: art, social relations and subsistence change in the prehistoric Great Basin. *World Archaeology*, 25(3): 356-372.

CÓDIGOS VISUALES EN LAS PINTURAS RUPESTRES EN EL RÍO SALADO (DESIERTO DE ATACAMA, CHILE)

Paola González Carvajal

Sociedad Chilena de Arqueología.Chile
paoglez@123click.cl

Resumen

Se estudian los diseños no figurativos del arte rupestre Formativo del río Salado, buscando descubrir la sumisión a condicionamientos estéticos, relativos a la elección de formas y también su estructuración dentro de un patrón, en el caso de los diseños simétricos. Registramos un predominio de formas geométricas, especialmente lineales, con alta utilización de simetría y también la representación de figuras humanas junto a diseños abstractos en estructuras complejas en reflexión vertical. La utilización de simetría señala un cambio en los códigos de este arte visual. Vemos que dentro de los estilos propuestos para el arte rupestre en estudio, denominados Confluencia y Cueva Blanca, un rasgo que los diferencia es la presencia de simetría en los diseños Cueva Blanca. Este rasgo constituye un gran avance conceptual que habilitó a los autores para el desarrollo de diseños abstractos y estandarizados, a diferencia del estilo Confluencia orientado hacia la representación de escenas naturalistas.

Palabras Clave

Pinturas Rupestres, Códigos Visuales, Análisis de Simetría, Norte de Chile, Definición de Estilos, Diseños Abstractos.

Abstract

In this paper we study a range of northern Chilean rock art located in Salado river associated with Formative Period. Focusing on the patterns than rules abstract design (forms and symmetry). We note a predominance of geometric forms, especially lineal designs, with a intense use of symmetry and complex structures in vertical reflection than consider human figures adjacent to abstract design.

The use of symmetry revealed a change in codes than rules this visual art. We note a characteristic trait that help us to distinguish two styles inside the rock art studied, named Confluencia and Cueva Blanca. This trait are configured for the presence of symmetry in Cueva Blanca designs. The symmetry represent a great conceptual improvement that enabled the authors to develop abstract and standard design, in contrast, the Confluencia style was oriented toward the representation of naturalistic scenes.

Keywords

Rock art, Visual Codes, Symmetry Analysis, Northern Chile, Styles Definition, Abstract Designs.

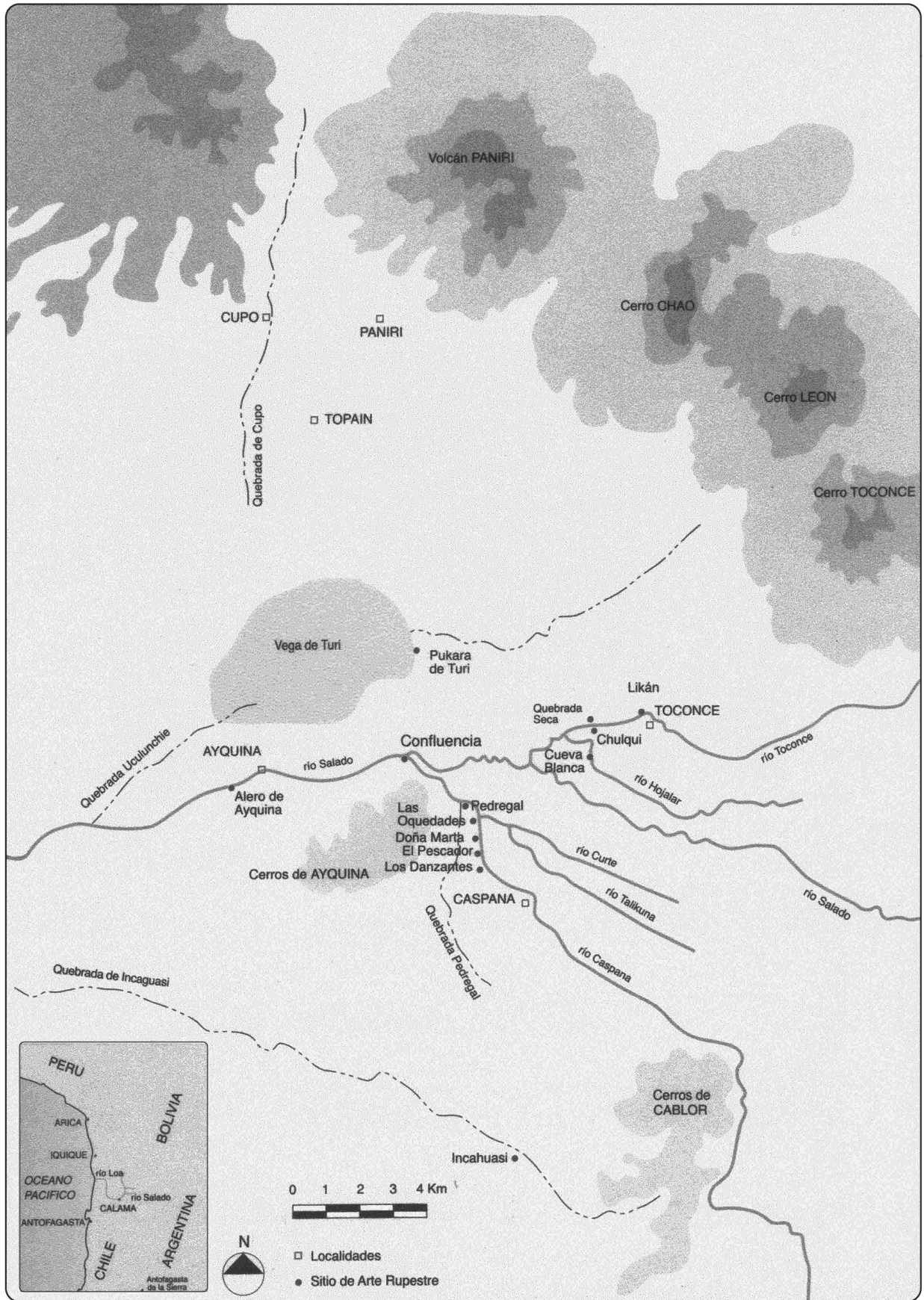


Figura 1: Mapa de la zona de estudio, tomado de Gallardo *et al.* (1999).

INTRODUCCIÓN

La subregión del río Salado forma parte del desierto de Atacama en el norte de Chile y se caracteriza por poseer una gran riqueza arqueológica. El arte rupestre Formativo de esta área ubicado cronológicamente en los primeros siglos de nuestra era, sólo recientemente ha recibido una atención acorde a su belleza y complejidad.



Figura 2: Escena característica del Estilo Confluencia.

Los resultados arrojados por el análisis de simetría de los diseños abstractos del arte rupestre del período Formativo, específicamente los referidos a una categoría de los *diseños complejos en reflexión, denominada diseños no referenciales alrededor de una figura humana estática que actúa como eje de reflexión vertical* (figura 4), evidenciaron la existencia de una oposición al interior del arte rupestre en estudio, que involucraba tanto a los diseños figurativos como a los no referenciales, así como a determinadas estructuras simétricas. En efecto, al considerar el conjunto de representaciones antropomorfas del arte rupestre formativo del río Salado descubrimos la existencia de una *relación por oposición* entre las representaciones antropomorfas que presentan animación coordinada (restringida y extendida), en cercanía a elementos figurativos como artefactos, adornos y animales y con ausencia de simetría especular en el conjunto de representaciones. Y, por otra parte, las representaciones humanas estáticas (animación extendida vertical rígida o extendida oblicua rígida) que actúan como ejes de reflexión vertical sobre las figuras adyacentes, generalmente, diseños no referenciales.

Simultáneamente, el estudio sistemático de las representaciones figurativas de este arte visual (hombres, artefactos y animales), permitió a Gallardo y Vilches (1998) reconocer dos grupos de gran coherencia interna, que de acuerdo a los sitios donde se registraron por primera vez denominaron como estilo Confluencia (figura 2) y estilo Cueva Blanca (figura 3). El primero de estos estilos se extiende hasta los primeros siglos de nuestra era y se caracteriza por presentar figuras humanas y animales (especialmente camélidos) pintadas en rojo y rojo-amarillo y sus atributos exhiben un esfuerzo por acentuar los rasgos anatómicos del cuerpo. La animación o efecto de movimiento es otro rasgo dominante.

Tanto los humanos como los animales son, preferentemente, representados de perfil, y los últimos suelen llevar armas arrojadas en sus manos (estólicas y dardos) (Gallardo *et al.* 1999). En relación al estilo Cueva Blanca, en tanto, se dijo que comparte algunos atributos y elementos con el anterior (artefactos, tamaño y color), pero a diferencia de éste desaparecen progresivamente los rasgos anatómicos, disminuyen las figuras de camélidos, los humanos son principalmente construidos de manera frontal y aumentan significativamente los diseños geométricos, en especial líneas onduladas, zig zag y cruces. Este estilo sería más tardío, abarcando aproximadamente hasta el siglo VII d.C (Gallardo *et al.* 1999).



Figura 3: Escena característica del Estilo Cueva Blanca.

De este modo, llegó a ser claro que los ejecutores del estilo Cueva Blanca contaban con una herramienta conceptual (la simetría) que les permitió experimentar y avanzar en la representación de diseños abstractos, mientras los ejecutores del estilo Confluencia evidencian un arte muy ligado a las representaciones naturalistas.

Nuestra aproximación ha perseguido mapear los componentes estéticos de estos grupos en términos de su base estructural. El significado de estas congruencias formales se nos escapa. Sin embargo, debemos recordar que el estructuralismo "persigue ligar la historia no sólo a ciertos contenidos sino también a ciertas formas, no sólo materiales sino también inteligibles, no sólo ideológicas sino también estéticas" (Barthes 1972: 154). La fabricación del significado es más importante que el significado mismo.

De alguna manera los estudios estructurales del arte visual identifican "nodos" de significación. Revelan asociaciones y oposiciones en un universo representacional dado. Luego de estas constataciones un segundo esfuerzo debe ser realizado en orden a situar estas configuraciones en su contexto histórico particular, tarea que debido a lo inicial de nuestras investigaciones sobre el arte rupestre de la región queda inconclusa y a la espera de nuevos antecedentes.

MARCO TEÓRICO

El arte rupestre como todo arte visual se caracteriza por poseer signos que son al mismo tiempo materiales y espaciales, "la primacía de lo formal sobre el contenido se refleja en que la identidad de los objetos representados no es tan importante como la manera en que ellos son usados por los artistas para manejar el espacio" (Hanson 1983: 74). Junto con interesarnos por la especificidad de las formas debemos preguntarnos también ¿Cómo el arte organiza el espacio? Pensamos que la mejor estrategia para observar las formas en el espacio es atender a su estructura, a su lógica composicional. Adentrados en estos dominios es casi imposible no recurrir a una aproximación estructuralista, sin embargo, consideramos esta clase de análisis sólo como un estadio dentro de una

estrategia mayor que incorpora el análisis de los códigos o gramáticas trabajados fuera de la matriz contextual dentro de un todo compuesto por el contexto local completo (Hodder y Preucel 1996). Dado el carácter inicial de nuestras investigaciones no nos es posible situar estas estructuras formales en su contexto histórico, sin embargo, pensamos que dicha contextualización debiera ser el objetivo siguiente y necesario de nuestra investigación, si pretendemos comprender a cabalidad la cultura de los autores que produjeron este arte rupestre.

Esta mirada estructuralista inicial nos permite entender las semejanzas y diferencias en esferas aparentemente desconectadas en términos de estructuras. Asociaciones y oposiciones son exploradas en orden a reconstruir los códigos en uso. Se plantea que los significados locales son contruidos a partir de semejanzas y diferencias y esto es una característica universal de todo lenguaje. La finalidad de toda actividad estructuralista es reconstruir un "objeto" de manera de hacer manifiestas sus reglas de funcionamiento. La estructura es algo así como un *simulacrum* del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, donde el objeto imitado permanece invisible, si uno prefiere ininteligible en el objeto natural (Barthes 1972). La mirada estructuralista toma lo real, lo descompone y después lo recompone. En consecuencia, esta aproximación desarrolla esencialmente una actividad de imitación. Se recompone el objeto en orden a hacer aparecer ciertas funciones generándose una suerte de *mimesis*, la cual describe una composición en la cual encontramos manifestaciones controladas de ciertas unidades y ciertas asociaciones recurrentes de estas unidades.

La actividad estructuralista envuelve dos operaciones típicas: disección y articulación. Para disectar el objeto inicial, el cual se destinará a la actividad simulacro se identifican en él ciertos "elementos móviles", cuya situación diferencial engendra un cierto significado: los elementos móviles no tienen significado en sí mismos, sino en cuanto las más leves variaciones producen un cambio en el todo.

La operación de disección produce un estado de dispersión inicial del *simulacrum*, pero las unidades de la estructura no son del todo aleatorias: antes han sido distri-

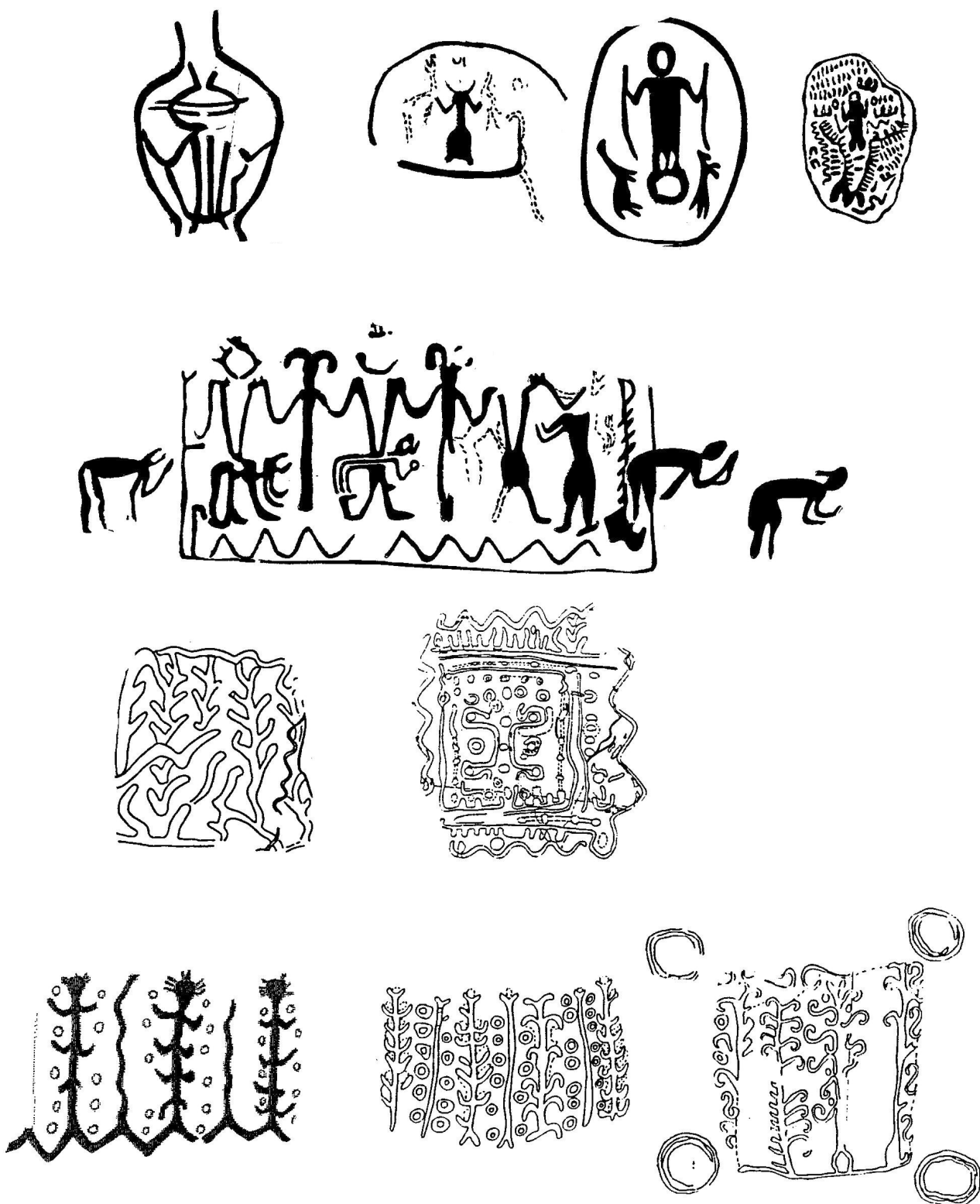


Figura 3: Reflexión en Espejo Vertical en diseños Cueva Blanca. Categoría 2.2.1.: Diseños no figurativos alrededor de una figura humana estática que actúa como eje de reflexión vertical; Categoría 2.2.2: Diseños no figurativos en reflexión tipo espejo vertical y translación; Categoría 2.2.3.1: Doble reflexión especular sobre líneas onduladas, líneas rectas paralelas y círculos

buídas y fijadas en la continuidad de la composición, como un constructo inteligente sujeto a un principio motor soberano. Una vez que las unidades fueron identificadas, el hombre estructural descubre en ellas ciertas reglas de asociación: esta es la actividad de articulación, la cual resulta de la actividad de ordenamiento. Así, la actividad estructuralista es una especie de batalla contra el azar, ella hace visible las pautas que producen el regreso regular de las unidades y sus asociaciones, ahora cargadas de significado. Al estructuralismo no le interesa tanto asignar un significado completo a los objetos descubiertos sino saber cómo el significado es posible y por qué medios. En último término, el objeto del estructuralismo no es el hombre enriquecido con significados, sino el hombre *fabricando significados*, (*sensu* Barthes 1972).

Ahora bien, esta línea de pensamiento ha generado distintas aproximaciones al arte visual. Están, por una parte, los investigadores que usan los principios de la lingüística como modelo para decodificar el ordenamiento estructural de los sistemas gráficos, estableciendo gramáticas específicas. Sin embargo, ninguno de estos sistemas se basa en un set de partes universales análogas a los fonemas y morfemas del lenguaje; de este modo, ellos sólo son útiles para la descripción de un cuerpo específico de data, elaborado en un tiempo y lugar determinado. Son, en cierta forma, "alfabetos fósiles" (según Washburn 1977).

Un problema adicional que presenta esta primera aproximación al estudio de las estructuras de diseño radica en el hecho que existe un número importante de diferencias entre la cultura material, de la cual el arte visual forma parte, y los significados lingüísticos. Según Hodder y Preucel (1996:300) "el significado de la cultura material está, a menudo más práctica y menos inmediatamente relacionada con significados abstractos, y estos significados generalmente son no discursivos y subconscientes". El significado de la cultura material está sujeto a múltiples códigos y es multidimensional, mientras el significado lingüístico cuenta con un código lineal. Por otra parte, gran parte del significado de la cultura material no trabaja como el lenguaje. En el lenguaje las relaciones entre significante y significado son siempre arbitrarias. Contrariamente, los símbolos materiales contienen, por lo general, alguna conexión no arbitraria con lo que ellos denotan. En consecuencia, podemos afirmar que la cultura material está codificada de una forma más compleja que el lenguaje.

Por otra parte, y siempre dentro de esta perspectiva estructuralista que hemos elegido para abordar el estudio del arte visual existe un tipo particular de análisis que clasifica las estructuras subyacentes de las formas decoradas, señalando la manera en que las partes (elementos, motivos, unidades de diseño) son ordenadas en el diseño completo por medio de principios simétricos que las repiten (Washburn 1977, 1983, 1988). Esta clasificación enfatiza la manera en que los elementos del diseño son repetidos, no la naturaleza de los elementos en sí mismos.

Este análisis de simetría ha demostrado ser un método apropiado para la investigación de patrones en la conducta humana y también de las regularidades encontradas en la cultura material. Prácticamente todas las culturas del mundo son conocidas por decorar al menos alguna porción de su cultura material con patrones repetidos (simétricos). El mundo cultural está construido de relaciones entre las cosas que los antropólogos y arqueólogos deben decodificar, es decir, descubrir la estructura expresada en estas relaciones. Estas relaciones son significativas, ellas comunican valores, ideas y reglas de vida.

Lo primero que necesitamos es definir partes universales- análogas a los morfemas y fonemas del lenguaje. En este sentido las simetrías geométricas pueden ser consideradas como partes universales, dado que ellas se presentan en todos los patrones regularmente repetidos.

La simetría es un tipo de orden, pero probablemente no es el único sistema ordenatorio que contribuye a la estructuración total de un sistema de diseño dado. De este modo, un sistema puede ser caracterizado por su estructura simétrica, su estructura rítmica, su estructura repetitiva, etc. Cada una es un diferente tipo de orden que codifica diferentes tipos de información, pero a diferencia de la simetría ellos no han sido sistematizados.

El análisis de la estructura del diseño por medio de simetrías que generan patrones es una manera repetible y objetiva de describir ordenamientos espaciales de un universo representacional dado. Los patrones de ordenamiento reflejan patrones culturalmente significativos de conducta, por tanto, el desarrollo de una manera sistemática de describir y estudiar estas configuraciones debiera ser una preocupación central de los arqueólogos y demás especialistas interesados en el arte visual. Esta herramienta analítica no sólo aísla un atributo que ha demostrado ser culturalmente relevante sino también lo mide sistemáticamente.

Washburn (1983) acentúa que un análisis estructural de los sistemas representacionales es esencial no sólo para una interpretación de la dinámica, a través de la cual las formas son generadas, sino también, para una explicación de las relaciones entre el sistema gráfico y el orden social más amplio. La estructura de estos diseños parece encarnar la manera en que la cultura percibe, categoriza y organiza un segmento particular de su mundo.

Como un concepto matemático, la simetría describe la propiedad repetitiva de la estructura, es decir, cómo una parte dada es movida en una dirección determinada a lo largo y/o alrededor de un eje, para sobre imponerse sobre sí misma. Esta propiedad puede ser usada para describir todos los patrones regulares de diseño, ya sea, en textiles, cerámica, cestería, madera u otros medios. Washburn (1988: 15), en su obra "Symmetries of Culture" se pregunta "¿Cómo pueden los arqueólogos saber que estos ordenamientos simétricos son culturalmente significativos y por lo mismo relevantes para el estudio analítico de la conducta cultural?"

Según la autora, existen dos razones que respaldan la idea de que la simetría es una propiedad culturalmente significativa. Una se refiere a su rol en la percepción y cómo ella es utilizada como forma de conocimiento, y la otra, es el estudio de su aparición en contextos culturales, lo que revela su utilización en patrones. La psicología experimental ha planteado que la preferencia por tipos específicos de simetría es aprendida; ello explicaría porqué ciertas simetrías predominan en el arte de una cultura dada. Adicionalmente, investigaciones sobre el rol de la simetría en la percepción desarrolladas por psicólogos de la Gestalt, han establecido que la simetría es un principio que contribuyó a ordenar y estructurar en un patrón, es decir, la simetría colaboró a la "fineza" del patrón. A este respecto la autora agrega que,

"la simetría es un elemento cognitivo perceptual universal, básico en el proceso de información sobre las formas. Las simetrías de una cultura son parte del mapa organizacional- cognitivo de la cultura, y su clasificación se traduce en una medida significativa de la manera en que los miembros de una cultura particular perciben su mundo" (Washburn 1988:24).

Sólo un número limitado de simetrías son apropiadas para una cultura dada y la adherencia a estas estructuras es necesaria para su aprobación y uso. El análisis simétrico, identifica unidades universales de la estructura del diseño lo que permite el desarrollo de establecimientos generales acerca de las relaciones entre las regularidades estructurales, manifestadas en patrones gráficos, y otros dominios de la cultura. También permite establecer comparaciones entre culturas diferentes, puesto que las unidades y los movimientos simétricos están universalmente presentes en todos los diseños repetidos en cualquier grupo cultural. Washburn (1988) agrega la simetría "es un atributo que ha demostrado ser sensible a problemas relacionados a la identidad del grupo y a procesos de intercambio e interacción". (Washburn 1988: 41).

PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS DE SIMETRÍA

Washburn (1977,1983) para el análisis del arte visual arqueológico, propone el manejo de los siguientes conceptos básicos:

1. Campo del Diseño:

Se refiere a la línea construccional usada para subdividir el área de la superficie que será decorada, en la presente investigación, el campo del diseño está individualizado en cada panel de arte rupestre.

2. Estructura del Diseño:

Es la discriminación de los principios que actúan sobre la simetría de un diseño (traslación, reflexión desplazada, reflexión especular y rotación). Estos principios actúan sobre "unidades fundamentales".

3. Unidad Fundamental o Mínima:

Es el componente más simple de una forma simétrica definible. Son las partes asimétricas básicas que logran identidad consigo mismas, siguiendo uno de los principios de simetría que a continuación se reseñarán:

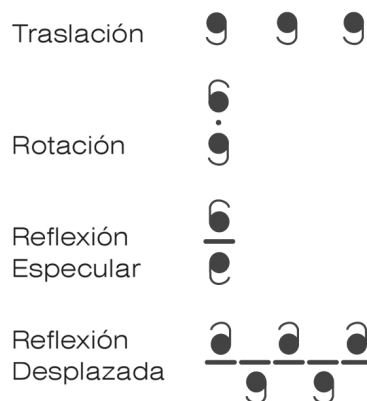


Figura 5: Principios de simetría.

A. Traslación: Implica el movimiento simple de una parte fundamental a lo largo de la línea eje, en sentido horizontal o vertical.

B. Rotación: Requiere que la parte fundamental sea movida alrededor del punto eje. Las partes fundamentales pueden cambiar de orientación en cualquier punto dentro del arco de 360 grados.

C. Reflexión: Requiere que la parte fundamental sea reflejada a través de la línea eje en una relación de imagen de espejo.

D. Reflexión Desplazada: Combina las nociones de reflexión tipo espejo, a través de la línea eje y la traslación. Este principio produce una figura que recuerda los movimientos alternados, derecha-izquierda envueltos en la movilidad humana.

Los cuatro conceptos enunciados son usados para generar todos los patrones simétricos.

Además, existirían tres principales categorías de diseño para un patrón de diseño plano:

Finito: Son figuras únicas generadas alrededor de un único punto eje de línea media.

Unidireccional: Son generados a lo largo de un único eje de línea media.

Bidireccional: Son generados a lo largo de ambos ejes, horizontal (x) y vertical (y).

RESULTADO DEL ANÁLISIS DE FORMAS Y ESTRUCTURAS SIMÉTRICAS EN LOS DISEÑOS ABSTRACTOS DEL ARTE RUPESTRE FORMATIVO DEL RÍO SALADO

A continuación se detallan los resultados del estudio de 317 diseños no referenciales provenientes de 11 sitios de arte rupestre originarios del río Salado. Sus frecuencias de representación sobre el total de la muestra son las siguientes: 2 Loa 05 (2,52 %), 2 Loa 07 (6,62%), 2 Loa 09 (5,68%), 2 Loa 15 (32,81%), 2 Loa 16 (5,99%), 2 Loa 40 (17,03%), 2 Loa 42 (0,31%), 2 Loa 43 (8,83%), 2 Loa 46 (9,78%), 2 Loa 47 (0,94%) y 2 Loa 58 (9,46%).

La sistematización inicial empleada persigue definir los patrones decorativos que gobiernan el universo representacional no figurativo, es decir, su lógica interna desde el punto de vista formal. Esta lógica se expresa en la elección de determinadas formas para la construcción de los diseños y en el caso de los diseños simétricos se refleja también en la elección de determinadas estructuras de diseño que actúan sobre dichas formas, distribuyéndolas en el espacio del panel. La noción clave en este punto de la investigación es "elección", dado que dentro del universo de representaciones posibles se percibe cierta propensión sobre determinadas formas y configuraciones.

Una primera opción metodológica nos llevó a clasificar los diseños en simétricos y no simétricos y dentro de estas categorías distinguimos entre geométricos y no geométricos, entendiéndose por geométrico, todas aquellas formas geométricas comunes, tales como líneas, círculos, triángulos, etc. considerándose no geométricas las restantes. De esta forma, el universo de diseños no referenciales se divide entre:

- I Diseños No Simétricos - Geométricos.
- II Diseños Simétricos - Geométricos.
- III Diseños Simétricos - No Geométricos.
- IV Diseños No Simétricos - No Geométricos.

Diseños Geométricos No Simétricos

Esta categoría se encuentra representada por 148 motivos, que representan al 46,69% del universo de diseños no referenciales. Las formas geométricas reconocidas derivan, básicamente, de la construcción lineal comprendiendo las variantes de línea en cruz, recta, ondulada, zig zag, curvas y ángulos, que en su conjunto alcanzan al 78,38% de los diseños geométricos no simétricos. Las formas geométricas restantes están conformadas por círculos, óvalos, triángulos, rectángulos, cuadrados y trapecios.

I. LINEAS

1. *En Cruz (Perpendiculares)*: Un motivo registrado en el sitio 2 Loa 58, equivalente al 0,67% de los diseños geométricos no simétricos.

2. *Rectas*: Se registraron 29 motivos basados en líneas rectas, representando el 19,59% de los diseños geométricos no simétricos provenientes de los sitios 2 Loa 16 (4 ejemplares), 2 Loa 58 (4 ejemplares), 2 Loa 07 (2 ejemplares), 2 Loa 43 (4 ejemplares), 2 Loa 46 (2 ejemplares), 2 Loa 09 (1 ejemplar), 2 Loa 05 (1 ejemplar), 2 Loa 40 (8 ejemplares) y 2 Loa 15 (3 ejemplares).

3. *Onduladas*: La muestra asciende a 41 diseños equivalentes al 27,7% de los diseños geométricos no simétricos, registrados en los sitios 2 Loa 58 (1 ejemplar), 2 Loa 07 (8 ejemplares), 2 Loa 43 (1 ejemplar), 2 Loa 46 (6 ejemplares), 2 Loa 09 (1 ejemplar), 2 Loa 16 (1 ejemplar), 2 Loa 15 (12 ejemplares), 2 Loa 40 (10 ejemplares) y 2 Loa 05 (1 ejemplar).

4. *Curvas*: Los diseños basados en curvas alcanzan a 31 motivos representando el 20,94% de los diseños geométricos no simétricos. Fueron registrados en los sitios 2 Loa 16 (3 ejemplares), 2 Loa 58 (2 ejemplares), 2 Loa 07 (4 ejemplares), 2 Loa 43 (1 ejemplar), 2 Loa 46 (4 ejemplares), 2 Loa 09 (3 ejemplares), 2 Loa 15 (6 ejemplares) y 2 Loa 40 (8 ejemplares).

5. *Zigzag*: Se registraron 3 motivos presentes en los sitios 2 Loa 16, 2 Loa 46 y 2 Loa 05 equivalentes al 2,02% de los diseños geométricos no simétricos.

6. *Ángulos*: La muestra asciende a 11 motivos presentes en los sitios 2 Loa 16 (2 ejemplares), 2 Loa 42 (1 ejemplar), 2 Loa 43 (1 ejemplar), 2 Loa 15 (5 ejemplares) y 2 Loa 40 (2 ejemplares) equivalentes al 7,43% de los diseños geométricos no simétricos.

II. CÍRCULOS

Se registraron 21 motivos en esta categoría, equivalentes al 14,19% de los diseños geométricos no simétricos, reconociéndose las siguientes variantes:

1. *Círculo Vacío*: La muestra está compuesta por 15 motivos registrados en los sitios 2 Loa 07 (2 ejemplares), 2 Loa 43 (3 ejemplares), 2 Loa 46 (1 ejemplar), 2 Loa 58 (3 ejemplares), 2 Loa 40 (2 ejemplares) y 2 Loa 15 (4 ejemplares).

2. *Círculo Lleno*: Se registraron 6 motivos en esta categoría, registrados en los sitios 2 Loa 58 (1 ejemplar), 2 Loa 43 (1 ejemplar) y 2 Loa 46 (1 ejemplar), 2 Loa 40 (1 ejemplar) y 2 Loa 15 (2 ejemplares).

III. TRIÁNGULOS

Esta categoría está representada por 3 motivos, equivalentes al 2,02% de los diseños geométricos no simétricos, registrados en el sitio 2 Loa 46.

IV. RECTÁNGULOS, CUADRADOS y TRAPECIO

La muestra está constituida por 6 motivos equivalentes al 4,05% de los diseños geométricos no simétricos, provenientes de los sitios 2 Loa 09 (1 ejemplar), 2 Loa 16 (1 ejemplar) y 2 Loa 15 (4 ejemplares).

Diseños Geométricos Simétricos

Esta categoría agrupa a los diseños que presentan formas geométricas reconocibles, las cuales están gobernadas por algún principio simétrico o una conjunción de ellos. Se reconocieron 133 diseños de estas características, equivalentes al 41,95% del total de diseños y al 89,86% de los diseños simétricos.

Para su análisis se determinó, en primer término, el principio simétrico según el cual los diseños son generados y, subsiguientemente, la forma geométrica utilizada o unidad mínima según Washburn (1977, 1988). De esta forma se dio origen a la siguiente sistematización.

I. TRANSLACIÓN

Este principio está presente en 92 diseños, equivalentes al 69,17% de los diseños geométricos simétricos y al 29,02% del total de diseños no figurativos registrados. Las categorías elaboradas de acuerdo a la naturaleza de las unidades mínimas son las siguientes:

1. *Translación de Líneas*: La muestra alcanza a 70 ejemplares equivalentes al 52,63% de los diseños geométricos simétricos y al 22,08% de los diseños no figurativos. Dentro de esta categoría subdistinguímos:

1.1 *Translación de líneas Curvas*: Se registraron 20 diseños de estas características, equivalentes al 15,03% de los diseños geométricos simétricos.

1.1.1 *Translación Horizontal*: 9 diseños siguen el principio de translación horizontal, provenientes de los sitios 2 Loa 15 (5 ejemplares), 2 Loa 40 (1 ejemplar), 2 Loa 58 (2 ejemplares) y 2 Loa 46 (1 ejemplar).

1.1.2 *Translación Vertical*: 9 diseños registran una orientación vertical. Presente en los sitios 2 Loa 15 (7 ejemplares), 2 Loa 16 (1 ejemplar) y 2 Loa 58 (1 ejemplar).

1.1.3 *Translación Horizontal- Vertical*: 2 de los diseños registrados presentaron esta orientación provenientes del sitio 2 Loa 58.

1.2 *Translación de líneas Rectas*: Categoría representada por 36 ejemplares, equivalentes al 27,06% de los diseños geométricos simétricos, se subdistingue entre:

1.2.1 *Translación Horizontal*: Alcanza a 19 diseños equivalentes al 14,28% de los diseños geométricos simétricos, registrados en los sitios 2 loa 15 (5 ejemplares), 2 Loa 05 (1 ejemplar), 2 Loa 40 (1 ejemplar), 2 Loa 58 (5 ejemplares), 2 Loa 46 (3 ejemplares) y 2 Loa 43 (4 ejemplares).

1.2.2 *Translación Vertical*: Alcanza a 13 diseños equivalentes al 9,77% de los diseños geométricos simétricos. Presente en los sitios 2 Loa 15 (3 ejemplares), 2 Loa 05 (1 ejemplar), 2 Loa 40 (4 ejemplares), 2 Loa 46 (1 ejemplar), 2 Loa 07 (1 ejemplar), 2 Loa 16 (1 ejemplar) y 2 Loa 09 (2 ejemplares).

1.2.3 *Translación Horizontal-Vertical*: Este principio se registra en 4 diseños, provenientes de los sitios 2 Loa 15 (2 ejemplares), 2 Loa 40 (1 ejemplar) y 2 Loa 07 (1 ejemplar).

1.3 *Translación de líneas onduladas*: Categoría representada por 8 diseños equivalentes al 6,01% de los diseños simétricos geométricos. Se distingue entre:

1.3.1 *Translación Horizontal*: Agrupa a 7 diseños equivalentes al 5,26% de los diseños geométricos simétricos, presentes en los sitios 2 Loa 43 (3 ejemplares), 2 Loa 15 (2 ejemplares), 2 Loa 46 (1 ejemplar) y 2 Loa 07 (1 ejemplar).

1.3.2 *Translación Vertical*: Registrado en un diseño proveniente del sitio 2 Loa 15.

1.4 *Translación de líneas en cruz (perpendiculares)*: La muestra alcanza a dos ejemplares registrados en los sitios 2 Loa 58 y 2 Loa 05.

1.5 *Translación en base a ángulos*: Esta categoría agrupa a 2 ejemplares equivalentes al 2,98% de los diseños geométricos simétricos, registrados en el sitio 2 Loa 58.

1.6 *Translación Vertical de líneas zigzag*: Un ejemplar representa a esta categoría, registrado en el sitio 2 Loa 15.

2. *Translación de Círculos*: Se registraron 13 motivos equivalentes al 9,77% de los diseños geométricos simétricos, distinguimos entre:

2.1 *Translación Horizontal de Círculos Llenos*: Categoría representada por 1 diseño proveniente del sitio 2 Loa 40.

2.2 *Translación Horizontal de Círculos Vacíos*: La muestra alcanza a tres ejemplares provenientes de los sitios 2 Loa 40 (1 ejemplar) y 2 Loa 15 (2 ejemplares).

2.3 *Translación Vertical en base a Círculos Llenos*: Categoría representada por 2 diseños provenientes de los sitios 2 Loa 46 y 2 Loa 15.

2.4 *Translación Vertical de Círculos Vacíos*: La muestra alcanza a 4 diseños provenientes de los sitios 2 Loa 09 (2 ejemplares) y 2 Loa 15 (2 ejemplares)

2.5 *Translación Horizontal- Vertical de Círculos Llenos*: Categoría representada por 3 diseños provenientes de los sitios 2 Loa 40, 2 Loa 43 y 2 Loa 05

3. *Translación de Óvalos*

Se registraron 6 diseños provenientes del sitio 2 Loa 15.

3.1 *Translación Vertical*: La muestra alcanza a 5 diseños.

3.2 *Translación Vertical- Horizontal*: La muestra alcanza a 1 diseño.

4. *Translación de Triángulos*: La muestra alcanza a dos diseños.

4.1 *Translación Vertical*: Presente en el sitio 2 Loa 40.

4.2. *Translación Horizontal-Vertical*: Presente en el sitio 2 Loa 15.

5. *Translación Horizontal- Vertical de Rectángulos*

Un diseño representa esta categoría presente en el sitio 2 Loa 15.

II. REFLEXIÓN TIPO ESPEJO

Este principio simétrico está presente en 35 diseños geométricos, equivalentes al 26,31% de los diseños geométricos simétricos y al 11,04% del total de diseños no figurativos. Distinguimos las siguientes variantes:

1. Reflexión Horizontal:

1.1 *Sobre líneas onduladas*: Categoría representada por 3 diseños, equivalentes al 2,25% de los diseños geométricos simétricos. Fueron registrados en los sitios 2 Loa 15 (1 ejemplar) y 2 Loa 40 (2 ejemplares).

2. Reflexión Vertical:

La muestra asciende a 32 diseños equivalentes al 24,06% de los diseños geométricos simétricos. Entre ellos distinguimos:

2.1 *Reflexión Vertical en base unidades mínimas idénticas*: Se registraron 18 diseños dentro de esta categoría, equivalentes al 13,53% de los diseños geométricos simétricos, las unidades mínimas involucradas comprenden líneas, rectángulos, círculos y triángulos.

2.1.1 *Reflexión Vertical de Líneas*: La muestra alcanza a 13 diseños, equivalentes al 9,77% de los diseños geométricos simétricos. Subdistinguimos entre:

2.1.1.1 *Reflexión Vertical de Líneas Curvas*: La muestra alcanza a 6 diseños, un 4,51% de los diseños simétricos geométricos presentes en los sitios 2 Loa 16 (1 ejemplar) y 2 Loa 43 (5 ejemplares).

2.1.1.2 *Reflexión Vertical de Líneas en Cruz*: Registrado en un diseño proveniente del sitio 2 Loa 15.

2.1.1.3 *Reflexión Vertical de Líneas Onduladas*: Presente en dos diseños de los sitios 2 Loa 16 y 2 Loa 15.

2.1.1.4 *Reflexión Vertical de Líneas Zig Zag*: Registrado en dos diseños de los sitios 2 Loa 40 y 2 Loa 46.

2.1.1.4 *Reflexión Vertical de Líneas Rectas*: Presente en dos diseños provenientes de los sitios 2 Loa 15 y 2 Loa 07.

2.1.2 *Reflexión Vertical de Círculos*: Representado por dos ejemplares provenientes de los sitios 2 Loa 40 y 2 Loa 09.

2.1.3 *Reflexión Vertical de Rectángulos*: Se registraron 2 diseños en esta categoría provenientes del sitio 2 Loa 16.

2.1.4 *Reflexión Vertical de Triángulos*: Se registró 1 diseño en esta categoría proveniente del sitio 2 Loa 15.

2.2 *Diseños Complejos en Reflexión Vertical*: Esta categoría agrupa los diseños cuya estructura simétrica consideramos compleja, ya sea, por emplear diferentes unidades mínimas o utilizar varios principios simétricos conjuntamente. También incluye a los diseños que reúnen los dos caracteres mencionados, es decir, uso de diferentes unidades mínimas estructuradas por varios principios simétricos. La muestra alcanza a 14 diseños equivalentes al 10,52% de los diseños geométricos simétricos. Considera las siguientes variantes:

2.2.1 *Diseños no figurativos al rededor de una figura humana estática que actúa como eje de reflexión vertical*: La muestra alcanza a 7 diseños, un 5,26% de los diseños geométricos simétricos. Los diseños no figurativos que participan de esta estructura simétrica consideran las siguientes formas (Figura 4):

2.2.1.1 *Curvas*: Variante registrada en 1 ejemplar proveniente del sitio 2 Loa 43.

2.2.1.2 *Círculo*: Registrado en 4 diseños provenientes de los sitios 2 Loa 15 (dos ejemplares), 2 Loa 40 (un ejemplar) y 2 Loa 05 (un ejemplar).

2.2.1.3 *Rectángulo*: Registrado en un diseño del sitio 2 Loa 16.

2.2.1.4 *Líneas onduladas, cruces y círculos*: Variante registrada en un diseño del sitio 2 Loa 58.

2.2.2 *Diseños no figurativos en reflexión tipo espejo vertical y translación*: De acuerdo a la naturaleza de las unidades mínimas empleadas distinguimos las siguientes variantes:

2.2.2.1 *Líneas Rectas en reflexión vertical y translación*: Categoría representada por un diseño presente en el sitio 2 Loa 15.

2.2.2.2 *Líneas rectas y círculos en reflexión tipo espejo y translación*: Categoría registrada en tres diseños provenientes del sitio 2 Loa 09.

2.2.3 *Reflexión Vertical sobre diferentes unidades mínimas*: De acuerdo a la naturaleza de sus unidades mínimas distinguimos:

2.2.3.1 *Doble reflexión especular sobre líneas onduladas, líneas rectas paralelas y círculos*: Variante registrada en un diseño del sitio 2 Loa 15.

2.2.3.2 *Reflexión Vertical sobre líneas zig zag, línea recta y triángulos*: Categoría representada por un diseño proveniente del sitio 2 Loa 15.

2.2.4 *Reflexión vertical unida a otros principios simétricos actuando sobre diferentes unidades mínimas*.

2.2.4.1 *Reflexión vertical y translación sobre líneas zig zag y líneas rectas con apéndices unido a rotación sobre los trazos de un círculo vacío*: categoría representada por un diseño proveniente del sitio 2 Loa 43.

III. ROTACIÓN

Este principio simétrico está presente en 6 diseños, un 4,51% de los diseños geométricos simétricos. Se distinguen las siguientes variantes:

1. *Rotación de líneas rectas con o sin apéndices alrededor de un círculo vacío* :

Categoría registrada en 5 diseños provenientes de los sitios 2 Loa 40 (dos ejemplares) y 2 Loa 15 (tres ejemplares).

2. *Rotación de líneas rectas alrededor de un punto*: Registrado en un diseño proveniente del sitio 2 Loa 40.

Diseños no geométricos simétricos

Se registraron 11 diseños en esta categoría, alcanzando al 3,47% del total de diseños no referenciales y al 7,63% de los diseños simétricos. Distinguimos las siguientes variantes según la naturaleza del principio simétrico empleado para configurar los diseños:

1. *Reflexión Vertical unida a Translación*: Se registraron tres diseños correspondientes a esta categoría, prove-

nientes de los sitios 2 Loa 47 (dos ejemplares) y 2 Loa 40 (un ejemplar).

2. *Reflexión Vertical*: Se registraron 11 diseños generados en base a este principio simétrico, provenientes de los sitios 2 Loa 58 (3 ejemplares), 2 Loa 09 (1 ejemplar), 2 Loa 43 (1 ejemplar), 2 Loa 46 (2 ejemplares) y 2 Loa 15 (4 ejemplares).

1. *Reflexión Horizontal*: Categoría representada por un diseño proveniente del sitio 2 Loa 15.

Diseños no geométricos no simétricos

Esta categoría residual, recoge los diseños que no caben en las categorías anteriores y se caracteriza básicamente por su gran diversidad formal que dificulta la elaboración de caracteres generales que las definan.

La muestra alcanza a 21 diseños, equivalentes al 6,62% del total de diseños no figurativos analizados. Fueron registrados en los sitios 2 Loa 15 (9 ejemplares), 2 Loa 40 (3 ejemplares), 2 Loa 58 (1 ejemplar), 2 Loa 07 (1 ejemplar), 2 Loa 43 (1 ejemplar), 2 Loa 46 (2 ejemplares) y 2 Loa 09 (tres ejemplares).

PATRONES DECORATIVOS DE LOS DISEÑOS NO FIGURATIVOS EN EL ARTE RUPESTRE FORMATIVO DEL RÍO SALADO: CONCLUSIONES

Al iniciar nuestra investigación del universo representacional no figurativo del arte rupestre en estudio perseguíamos, por una parte, identificar la variedad formal de este arte visual y también la distribución en el espacio o estructura de estas formas (*sensu* Washburn 1977, 1988) en el caso de los diseños simétricos. La estrategia empleada resultó exitosa, por cuanto reveló preferencias culturales por determinados motivos y configuraciones simétricas, permitiéndonos caracterizar con bastante exhaustividad los patrones decorativos de la cultura en estudio.

En cuanto a las opciones por determinados motivos destaca, en primer término, la amplia utilización de formas geométricas, alcanzando al 88,64% del total de diseños analizados. Dentro del universo de diseños geométricos se observa un amplio predominio del uso de líneas, cuya frecuencia alcanza al 67,19% de los diseños no referenciales, concentrándose las mayores frecuencias en las líneas rectas (22,39%), líneas curvas (18,47%) y líneas onduladas (17,84%). Las líneas zig zag, en cruz y ángulos cuentan con porcentajes de representación bastante menores. Entre las figuras geométricas restantes la mayor representación la registran los círculos (15,77% del total de diseños), ubicándose muy por encima de las frecuencias de representación de rectángulos, cuadrados, trapecio y triángulos que en conjunto apenas superan el 5% de los diseños analizados.

Estos resultados nos hablan del ejercicio de una fuerte selectividad por parte de los autores del estilo de arte rupestre en estudio, al tiempo de elegir las formas que han de ser usadas en sus representaciones. Este ejercicio selectivo se repite en relación a los principios simétricos utilizados para configurar las formas básicas de la composición. Los diseños simétricos alcanzan al 46,68% del total de la muestra y se articulan, básicamente, gracias a dos principios: translación y reflexión tipo espejo vertical.

Frente a estos resultados es de interés recordar los postulados de Washburn (1988) en relación a que el uso de la simetría por las distintas comunidades humanas refleja patrones de conducta culturalmente significativos, y su análisis puede hacer visible las relaciones entre el sistema gráfico y el orden social más amplio. Las estructuras simétricas señalan la manera en que la cultura percibe un segmento particular de su mundo. En tanto, la utilización selectiva de determinadas simetrías por parte de una cultura dada contribuye al proceso de auto identificación de sí misma o, en otros términos, a la construcción de su identidad.

En general, en cuanto a la utilización de la simetría por los autores del arte rupestre en estudio podemos afirmar que existe un claro manejo de sus principios, a excepción de la reflexión desplazada, que está ausente. No obstante, preferimos hablar de una *intención simétrica*, más que de simetría propiamente tal, dado que muchos de los diseños simétricos estudiados presentan elementos menores que la desconocen. Estas leves incongruencias en la configuración simétrica de los diseños podría estar indicándonos, tal vez, un manejo inicial de estos principios, una suerte de experimentación temprana en los diseños de patrón repetido que no ha llegado a consolidarse aún entre los autores de las representaciones.

Una constatación interesante en cuanto a la naturaleza de las unidades mínimas empleadas para estructurar los diseños simétricos indica que son virtualmente idénticas a los diseños geométricos no simétricos, es decir, con-templa líneas, círculos, triángulos y rectángulos, en frecuencias semejantes a los primeros. Esto refleja un alto grado de estandarización en los patrones decorativos de los diseños no referenciales. Únicamente los diseños simétricos no geométricos, que alcanzan sólo al 4,71% del total de diseños analizados, presenta unidades mínimas distintas a las mencionadas.

El principio simétrico con mayor representación es la translación, alcanzando al 29,02% del total de diseños y a un 69,17% de los diseños geométricos simétricos. Se trata de un principio de fácil concepción dado que únicamente requiere la repetición de la unidad mínima en sentido horizontal o vertical. Estos diseños utilizan unidades mínimas idénticas entre sí, entre las que predominan las líneas (curvas, rectas, onduladas, zig zag, cruces) alcanzando al 52,62% de los diseños geométricos simétricos. También se registran círculos y óvalos con un 14,28% de

representación y en menores porcentajes observamos rectángulos y triángulos.

La reflexión tipo espejo es el segundo principio simétrico utilizado para estructurar los diseños analizados, su frecuencia de representación alcanza al 26,31% de los diseños geométricos simétricos y al 15,77% del total de diseños no referenciales. Notamos que la reflexión vertical predomina ampliamente por sobre la reflexión horizontal, presentándose en un 91,42% de los diseños geométricos simétricos regidos por reflexión y en un 93,33% de los diseños simétricos no geométricos. El manejo de este principio simétrico en la configuración de los diseños no referenciales es de gran interés dado que por su intermedio se generaron los diseños de mayor complejidad estructural. Un 60% de los diseños que presentan reflexión tipo espejo vertical hacen uso de sólo una unidad mínima, entre las que se encuentran curvas, líneas en cruz, onduladas, zig zag, rectas, rectángulos, círculos y triángulos. Sin embargo, el 40% restante concentra a los diseños de estructura simétrica compleja, definida así por usar diferentes unidades mínimas simultáneamente y también otros principios simétricos en conjunto con la reflexión tipo espejo vertical (Ver categoría de diseños geométricos simétricos 2.2: Diseños complejos en reflexión vertical). Pese a su número relativamente escaso (14 diseños) ellos presentan un alto grado de variabilidad interna, al punto de requerir la creación de cuatro categorías diferentes, las que incluyen: (2.2.1) diseños no referenciales al rededor de una figura humana estática que actúa como eje de reflexión vertical; (2.2.2) reflexión tipo espejo unida a translación (Figura 4); (2.2.3) reflexión vertical sobre diferentes unidades mínimas y (2.2.4) reflexión tipo espejo vertical, translación y rotación sobre diferentes unidades mínimas.

Claramente la reflexión tipo espejo actuó como una fuente de variabilidad simétrica, como un instrumento que permitió a los autores de las representaciones la exploración de las posibilidades del diseño abstracto. La categoría 2.2.2 (Figura 4) es muy interesante porque en sus dos variantes (reflexión tipo espejo vertical unida a translación sobre líneas rectas, y sobre líneas rectas y círculos) agrupa diseños complejos altamente estandarizados. Se trata de cuatro diseños prácticamente idénticos, registrados en los sitios 2 Loa 15 y 2 Loa 09. No es irrelevante la búsqueda de esta estandarización sobre todo si consideramos que se trata de diseños no motivados figurativamente, estas configuraciones simétricas nos enfrentan a contenidos abstractos, liberando a este arte visual del condicionamiento ejercido por el mundo natural y distanciándolo radicalmente de las representaciones realistas. Existe detrás de estas representaciones una convención expresada en la reiteración de las formas y estructuras, que hacen de este grupo de diseños un ícono fácilmente reconocible. Ellos nos recuerdan ese regreso regular de unidades y asociaciones recurrentes de esas unidades que persigue identificar la mirada estructuralista (siguiendo a Barthes 1972).

Aunque no podamos acceder al contenido del símbolo sí podemos reconocerlo como una *entidad* dentro del universo representacional completo.

Otra categoría de diseños complejos en reflexión tipo espejo que llama poderosamente nuestra atención es la definida como *diseños no referenciales alrededor de una figura humana estática que actúa como eje de reflexión vertical* (Figura 4). La corte de diseños no referenciales que forma parte de esta estructura simétrica comprende círculos, rectángulo, curvas y también cruces, círculos y líneas onduladas. Está presente en los sitios 2 Loa 43, 2 Loa 15, 2 Loa 40, 2 Loa 05 y 2 Loa 16.

La oposición esbozada insistentemente en los diseños estudiados entre las representaciones que utilizan figuras humanas estáticas, diseños no referenciales y reflexión vertical, por una parte, y las figuras humanas en movimiento, rodeadas de diseños de referente mayor a 0 (animales y artefactos) y con ausencia de simetría especular, por otra, la desarrollaremos en los párrafos siguientes. Por lo pronto indicaremos que la consideramos una oposición clave para la decodificación de los patrones decorativos del arte rupestre en estudio.

La importancia de la reflexión tipo espejo también se refleja en la estructuración de los diseños simétricos no geométricos que recurren a ella en el 100% de las representaciones. Se repite el amplio predominio de la reflexión vertical, ya sea actuando aisladamente o en conjunto con el principio de translación.

Un tercer principio simétrico presente en nuestro universo en estudio es la rotación, pese a su escasa frecuencia, que alcanza sólo al 4,5% de los diseños geométricos simétricos y al 1,89% del total de diseños, los ejemplos registrados reflejan una sólida estructuración que hace indiscutible su manejo por los autores de las representaciones.

Finalmente, la categoría denominada diseños no simétricos no geométricos agrupa a las representaciones residuales, que no caben dentro de las categorías anteriores, por lo mismo, se caracteriza por su gran diversidad interna, que no admite subclasificaciones. Este aparente desapego al esquema clasificatorio general, no deja de ser inquietante dado el objetivo claramente taxonómico de esta primera aproximación, sin embargo, se ve compensado por su escaso número, que no sobrepasa el 6,62% del total de diseños. Al inicio de este trabajo el conjunto de representaciones no figurativas constituían una *tierra de nadie* de difícil aprehensión, al menos este paraje impreciso se redujo a 21 diseños, concentrados en esta categoría.

Concluimos la presente investigación con una clara delimitación de los principios que articulan los diseños no figurativos del arte rupestre en estudio, concentrándonos en la caracterización de sus formas y en la manera en que estas formas se distribuyen en el espacio, cuando se trata de diseños simétricos. Se observa una marcada selectividad en los mecanismos simétricos que autorizan tales

movimientos y que señalan la lógica formal que subyace a las representaciones no referenciales.

Las variables color y tamaño no fueron consideradas en esta caracterización, en líneas generales podemos agregar a este respecto, que el color es predominantemente rojo y el tamaño de los motivos parece no jugar un rol importante en la configuración formal de los diseños o su distribución.

OBSERVACIONES EN TORNO A LAS OPOSICIONES REGISTRADAS EN LAS REPRESENTACIONES ANTROPOMORFAS DEL ARTE RUPESTRE FORMATIVO DEL RÍO SALADO

La aproximación desarrollada inicialmente para el estudio de los diseños no referenciales, siguiendo los postulados de Barthes (1972) y Washburn (1977,1988) en orden a precisar las formas que poblaban el universo representacional abstracto y sus estructuras, en el caso de los diseños de patrón repetido (simétricos), nos condujo inevitablemente a intersectar el ámbito de los diseños figurativos, específicamente, las representaciones antropomorfas.

Debido a que un paso necesario en estos enfoques estructuralistas es la búsqueda de asociaciones y oposiciones que revelen o reconstruyan los códigos en uso por los autores del arte visual, un esfuerzo adicional fue desarrollado en ese sentido.

Los resultados arrojados por el análisis de simetría de los diseños geométricos, específicamente los referidos a una categoría de los diseños complejos en reflexión denominada *diseños no referenciales alrededor de una figura humana estática que actúa como eje de reflexión vertical* (Figura 4), evidenciaron la existencia de una oposición que involucraba tanto a los diseños figurativos como a los no referenciales, así como a determinadas estructuras simétricas. En efecto, al considerar el conjunto de representaciones antropomorfas del arte rupestre formativo del río Salado descubrimos la existencia de una relación por oposición entre las representaciones antropomorfas que presentan animación coordinada (restringida y extendida), en cercanía a elementos figurativos como artefactos, adornos y animales y con ausencia de simetría especular en el conjunto de representaciones (Figura 2). Y, por otra parte, las representaciones humanas estáticas (animación extendida vertical rígida o extendida oblícua rígida) que actúan como ejes de reflexión vertical sobre las figuras adyacentes, generalmente, diseños no referenciales (Figura 3).

Esta oposición vendría a complementar una diferenciación descubierta por Gallardo *et al.* (1995) que distinguía las representaciones antropomorfas, referida al atributo denominado animación. Al respecto, los autores indicaban que los atributos de este dominio son de enorme importancia, pues se ha visto que si bien todos los camélidos

presentan alguna modalidad de animación, no ocurre lo mismo con los humanos, donde presencia y ausencia de animación se reparte equitativamente entre todas las figuras.

Posteriormente, los avances realizados en el análisis iconográfico de las representaciones antropomorfas y zoomorfas (Gallardo *et al.* 1996) establecieron la presencia de un tipo de figura que conservando identificables las partes del cuerpo, pierde la anatomicidad. Atributo que aparecía como característico del primer grupo de diseños analizados por Gallardo (1995) provenientes del alero de Aiquina y de la confluencia de los ríos Caspana y Salado. Esta constatación llevó al autor a distinguir entre figuras anatómicas (ANA) y no anatómicas (NOA). Distinción que fue sustentada además por un análisis de correlación de la distribución total de los atributos, el cual reveló diferencias significativas entre estos grupos y proporcionó argumentos estadísticos para la separación de ambos conjuntos. De esta forma quedó claro que la animación sólo predomina en el conjunto anatómico.

Estos resultados permitieron a Gallardo y Vilches (1998) reconocer dos grupos de gran coherencia interna, que de acuerdo a los sitios donde se reconocieron por primera vez denominaron como estilo Confluencia y estilo Cueva Blanca. El primero de estos estilos (Figura 2), fue caracterizado por presentar figuras humanas y animales (especialmente camélidos) pintadas en rojo y rojo-amarillo y sus atributos exhiben un esfuerzo por acentuar los rasgos anatómicos del cuerpo. La animación o efecto de movimiento es otro rasgo dominante. Tanto los humanos como los animales son, preferentemente, representados de perfil, y los últimos suelen llevar armas arrojadas en sus manos (estólicas y dardos). En relación al estilo Cueva Blanca (Figura 3), en tanto, se dijo que comparte algunos atributos y elementos con el anterior (artefactos, tamaño y color), pero a diferencia de éste desaparecen progresivamente los rasgos anatómicos, disminuyen las figuras de camélidos, los humanos son principalmente construidos de manera frontal y aumentan significativamente los diseños geométricos, en especial líneas onduladas, zig zag y cruces.

Ahora bien, pensamos que la definición de estos dos estilos dentro del arte rupestre de la sub región del río Salado confirma la oposición entre representaciones antropomorfas sugerida tempranamente por el análisis de simetría de los diseños no figurativos, enriqueciéndola al agregar la variable no anatómico dentro de la asociación entre figuras humanas estáticas, diseños no figurativos y reflexión tipo espejo vertical (estilo Cueva Blanca). Mientras el estilo Confluencia se caracteriza por la presencia de rasgos anatómicos en los cuerpos de hombres y animales, la animación, el predominio de referentes superiores a 0 y la ausencia de simetría.

Esta última característica (presencia o ausencia de simetría) es de gran importancia para la comprensión de este cambio paradigmático entre los patrones decora-

tivos del estilo Confluencia y Cueva Blanca. En el estilo Cueva Blanca el aumento de los diseños no referenciales va aparejado con la introducción de principios simétricos en la estructuración de los diseños tanto figurativos como no referenciales. Consideramos este hecho de importancia radical como lo intentaremos explicar en los párrafos siguientes.

Al hacer una comparación entre los sitios con predominio de referentes ANA (2 Loa 47, 2 Loa 45, 2 Loa 44, 2 Loa 29, 2 Loa 16, 2 Loa 42) y la presencia de diseños geométricos simétricos observamos que sólo uno de ellos los presentaba (2 Loa 16), detentando el 4,7% del total de diseños simétricos analizados. Sugerentemente, en este sitio se registró la categoría definida como *diseños no referenciales alrededor de una figura humana estática que actúa como eje de reflexión vertical* (Figura 4). Pensamos que este personaje puede estar actuando como mediador entre un estilo y el otro. Por otra parte, los sitios con alta frecuencia de diseños abstractos (2 Loa 05, 2 Loa 46, 2 Loa 15, 2 Loa 58, 2 Loa 40, 2 Loa 07, 2 Loa 09 y 2 Loa 43) concentran el 95,3% de los diseños simétricos analizados.

Los datos expuestos evidencian que los autores del estilo Cueva Blanca cuentan con una herramienta conceptual (la simetría) que habilita a estas comunidades para ordenar y estructurar los diseños abstractos en un patrón. Mientras que el estilo Confluencia restringió su universo representacional a la reproducción del mundo natural. Tal vez, este esfuerzo consciente por parte de los autores del estilo Cueva Blanca en orden a desarrollar diseños abstractos explique, en parte, la pérdida de interés por mantener las características anatómicas de las representaciones de hombres y animales.

A este respecto, pensamos que la generación de diseños altamente complejos en reflexión vertical, especialmente aquellos que muestran un acentuado esfuerzo por estandarizar un conjunto de formas y estructuras específicas, generando *entidades* fácilmente reconocibles como se percibe en la categoría denominada *reflexión vertical sobre líneas rectas y círculos* (Figura 4) es un

ejemplo del progresivo avance realizado por los creadores del estilo Cueva Blanca hacia la creación de códigos visuales abstractos.

Se dijo anteriormente que la reflexión tipo espejo vertical actuó como una fuente de variabilidad simétrica, como un instrumento que facilitó la exploración de los diseños abstractos. Sin embargo, no debemos olvidar su relación con ciertas representaciones antropomorfas. Al observar los diseños que conforman la categoría "diseños no referenciales alrededor de una figura humana estática que actúa como eje de reflexión vertical" (Figura 4). Es evidente el esfuerzo por segmentar las representaciones antropomorfas, por introducirlas dentro de estructuras simétricas específicas (reflexión vertical) encuadrándolas dentro de diseños abstractos. En mi opinión, lo que subyace tras estas representaciones es una nueva conceptualización de "lo humano". Los autores del estilo Cueva Blanca auxiliados por las técnicas simétricas van abriendo nuevos campos semánticos a través de un código visual redefinido. Se percibe una clara intención de separar lo humano de lo natural, por fijar límites a través de fronteras (simétricas y geométricas) entre el hombre y el entorno.

Estas representaciones antropomorfas en conjunto con su corte de diseños no figurativos y en espejo revelan un cambio radical en la manera de concebirse a sí mismos. En el estilo Confluencia las representaciones antropomorfas describen escenas altamente gregarias: la caza, la danza. Actividades en que lo humano era representado en dimensiones colectivas y dinámicas. En el estilo Cueva Blanca, en cambio, las actividades se congelan (por medio de la simetría), lo colectivo se silencia y las representaciones realistas se esfuman. Es difícil explicar este giro sin contar con datos contextuales, no lo haremos. Sin embargo, constatamos cómo la simetría ha jugado un rol esencial en el modo en que estas comunidades percibieron, categorizaron y representaron un sector particular de su cosmovisión.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. 1972. *The structuralist activity*. New York, Anchor Books.
- Gallardo, F. (comp.) 1995. *Estilo, arte rupestre y variabilidad* Informe Proyecto Fondecyt N°1950101, primer año. Santiago de Chile: Conicyt.
- Gallardo, F. (comp.) 1996. *Un estilo de arte rupestre en la subregión del río Salado (II Región)*. Informe Proyecto Fondecyt N°1950101, segundo año. Santiago de Chile: Conicyt.
- Gallardo, F. y F. Vilches. 1998. Pinturas rupestres formativas en la subregión del río Salado (Norte de Chile). En *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* (en prensa).
- Gallardo, F., C. Sinclair. y C. Silva. 1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del Desierto de Atacama. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por el Museo Chileno de Arte Precolombino, pp: 57-96. Santiago de Chile: Editorial Trineo S.A.
- Hanson, A. 1983. When the map is the territory: art in Maorí culture. En D. Washburn (ed.), *Structure and cognition in Art*, pp: 74 - 89. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, I. y R. Preucel. 1996. *Contemporary archaeology in theory. A reader*. Londres: Blackwell.
- Washburn, D. 1977. *A Symmetry Analysis of Upper Gila Area Ceramic Design*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Vol, 68. Cambridge: Harvard University.
- Washburn, D. 1983. Toward a theory of structural style in art .En D. Washburn (ed.), *Structure and cognition in art*, pp: 1-7. Cambridge: Cambridge University Press.
- Washburn, D. y D. Crowe. 1988. *Symmetries of Culture. Theory and practice of plain pattern analysis*. Washington: University of Washington Press.

UN ESPACIO, TRES PAISAJES, TRES SENTIDOS: LA CONFIGURACIÓN RUPESTRE EN CHILE CENTRAL

Andrés Troncoso Meléndez

Laboratorio de Arqueología, IEGPS (CSIC-XuGa) / UA LaFC (IIT, USC)
phandres@usc.es

Resumen

El paisaje, entendido como construcción socio-cultural, es una entidad dinámica y particular a cada formación socio-cultural. Por ello, a partir de las características de las distribuciones de sitios de arte rupestre durante los Periodos Intermedio Tardío (1.000 - 1.400 d.C.), Incaico (1.400 - 1.536 d.C.) e Histórico Temprano (1.536 en adelante) en el valle de Putaendo, zona central de Chile, se discuten las diferentes configuraciones, y posibles sentidos, que adquirió un espacio específico en el área, y como éste se relaciona con el contexto social dentro del cual se inserta

Palabras Clave

Arte Rupestre, Chile central, Paisaje, Genealogía.

Abstract

Landscape, as a cultural construction, is a dynamic and particular element to each socio-cultural formation. Studying the several distributions of rock art sites during the Late Intermediate (1.000 - 1.400 a.d.), Incaic (1.400 - 1.536 a.d.) and Early Historic (1.536 a.d. forward) Periods in Putaendo valley, central Chile, we discuss the different configurations, and posibles senses, acquiring by an specific place in the zone, and how it is related to its social context.

Keywords

Rock Art, Central Chile, Landscape, Genealogy.

El espacio, y el entorno, es materia prima, materia prima apropiada y moldeada por el hombre a partir de sus conceptos culturales y prácticas sociales para la construcción de sus paisajes, sus espacios culturales que le permiten hacer inteligible un mundo que él habita. Pero a la vez que este mundo se hace inteligible por medio de su construcción, tanto material como imaginaria (Criado 1993, Godelier 1991), el paisaje se transforma en el lugar de la praxis, un elemento más relacionado con los procesos de construcción, (re)producción y, en ocasiones, de subversión del orden social; es por ello, que el paisaje es también en sí un discurso de poder, una herramienta al servicio de los grupos sociales que fijan ciertas significaciones y experiencias en la naturaleza, para posteriormente utilizarla según sus estrategias sociales.

En este proceso, de la construcción, habitación y (re) construcción del paisaje, el arte rupestre es un actor privilegiado. A partir de su carácter monumental, sus juegos de representación, su enraizamiento con lo más profundo de la malla cultural y el proceso social, sumado a la arquitecturización del espacio que se da por medio de su distribución diferencial en el espacio, las estaciones rupestres se presentan como interesantes agentes (*sensu* Gosden 2002), relacionados con los procesos de construcción social del espacio, imbuyendo el entorno de una carga semántica que da cuenta de una cierta forma de paisaje, pero a la vez, narrando en el espacio discursos que se relacionan con los conceptos y estrategias de poder propias a cada sistema de saber-poder.

Si la configuración del paisaje, en cuanto materialización de pensamiento (Criado 2000), de un sistema de saber-poder (Prieto 1998) y de una forma de poder (De Marrais *et al.* 1996), es particular a cada momento histórico cultural, deberíamos ser capaces de poder abordar las diferentes formas que adquiere el paisaje desde una perspectiva diacrónica a partir del estudio de la espacialidad de la cultura material arqueológica. En especial, y desde el arte rupestre, deberíamos ser capaces desde su estudio contextual de dar cuenta de sus diferentes papeles en la producción del espacio y su relación con los procesos sociales dentro de los cuales se inserta. Procesos que solamente se comprenden tomando en consideración la sociología y dinámica de las formaciones socio-culturales.

Se nos presenta entonces lo rupestre como significantes que podemos estudiar en busca de una genealogía de los espacios prehispánicos; genealogía que, desplazando el interés desde los orígenes a las diferentes configuraciones, lógicas y tensiones que presenta lo socio-cultural en distintos momentos históricos, deben enmarcarse, al menos en un inicio, dentro de una semiología del arte rupestre que reconozca en sus inicios la importancia

metodológica del principio del significantes vacío de significado¹ (Barthes 1990 [1985]), comprendiendo los elementos más por su posición correlativa que por su contenido, entendiendo que el simbolismo se define esencialmente dentro del mundo de los significantes y las correlaciones (Barthes 1990 [1985]).

A partir de las características de las formas rupestres, y su distribución espacial enmarcada dentro de la lógica social de su contexto, exploramos en este trabajo las diferentes formas culturales, en cuanto paisaje, que ha adquirido un espacio rupestre en el valle de Putaendo, zona central de Chile, desde el Período Intermedio Tardío (1.000 - 1.400 d.C.), hasta el Histórico Temprano (1.536 d.C. en adelante), pasando por la época Incaica (1.400 d.C. - 1.536 d.C.), observando cómo se da en cada momento la relación entre arte rupestre, espacio y proceso social.

Con respecto a la zona de estudio, cabe mencionar que el valle del río Putaendo, se encuentra localizado en el extremo Noreste de la cuenca superior del río Aconcagua (32° 30' y 32° 45' de Latitud Sur), presenta una orientación preferentemente Norte Sur y una extensión aproximada de 34 km de largo (Pavlovic 2002).

Por su ubicación, este valle corresponde a una prolongación norte de la cuenca del río Aconcagua, la que lentamente se angosta, formando un paisaje conformado por un fondo de valle plano delimitado por imponentes cordones montañosos, estribaciones de la Cordillera de Los Andes (Pavlovic 2002).

Junto a estas grandes unidades, encontramos también formaciones geomorfológicas menores que producen matices en la configuración del espacio local. Quebradas estacionales, conos de deyección, cerros islas, sumadas a las terrazas fluviales y un amplio cordón montañoso, conforman un escenario que fue construido y conceptualizado de distintas maneras por las poblaciones humanas prehispánicas.

EL ARTE RUPESTRE EN EL CURSO SUPERIOR DEL RÍO ACONCAGUA

A partir de un conjunto de estudios centrados en el análisis formal de las representaciones rupestres en sus diferentes niveles de variabilidad (figura, panel y emplazamiento), hemos logrado definir la existencia de dos estilos rupestres para la zona y, lo que hemos denominado, una forma de arte (Troncoso 2001, 2002, e.p.a, e.p.b.). Ocupamos para los dos primeros la noción de estilo², por cuanto, creemos habernos acercado en ambos casos a la estructura profunda que define la creación de toda obra rupestre, aquellas normas que permiten hacer inteligible una

¹ Si bien es posible en ciertos contextos poder alcanzar los inicios de la significación del arte rupestre, gracias principalmente al manejo de información etnográfica-etnohistórica que dé cuenta del horizonte de realidad de las poblaciones indígenas, este hecho no es siempre la norma y siempre debe tener en cuenta el problema de la relación entre el sistema de representaciones y el sistema discursivo de los grupos humanos.

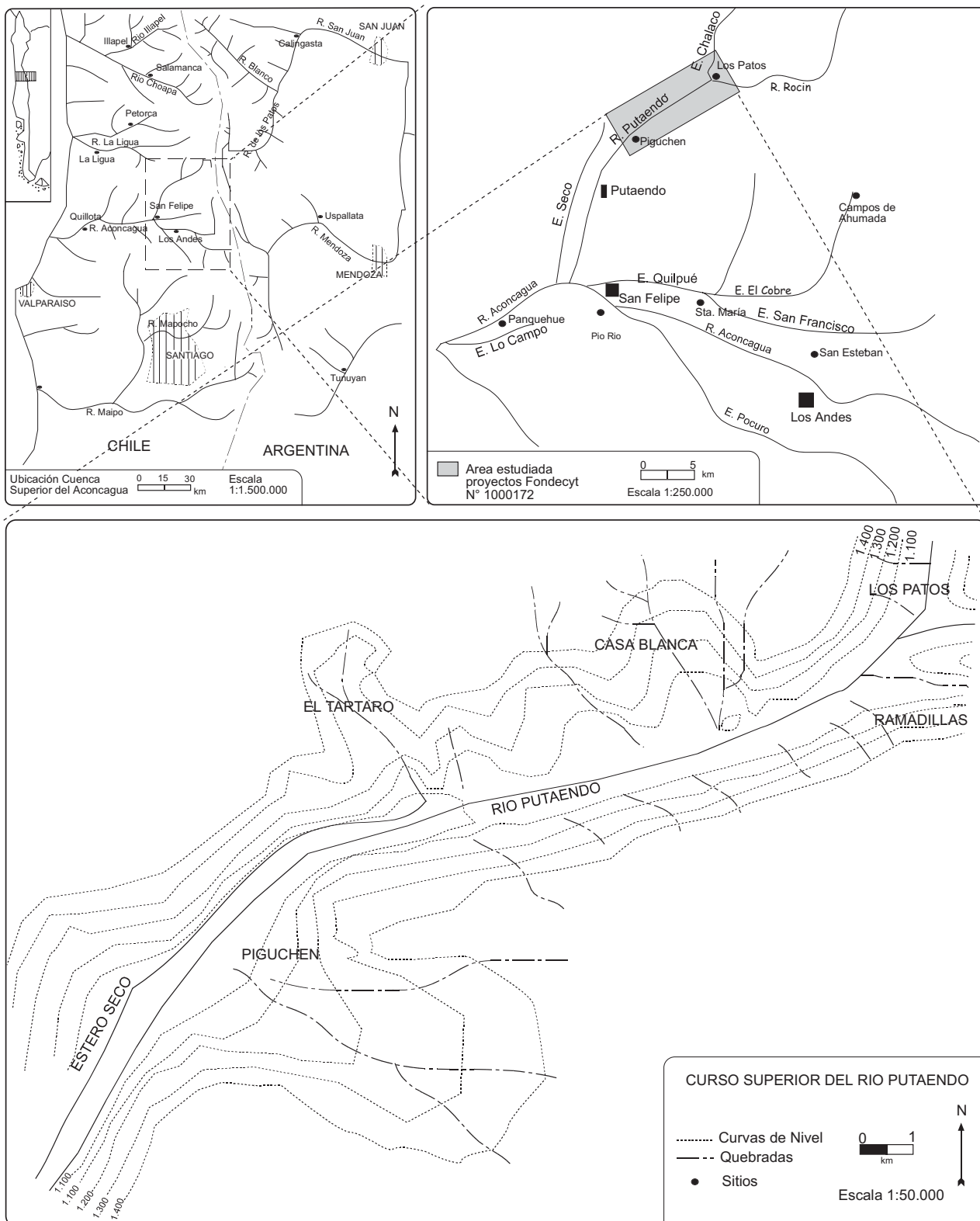


Figura 1: Mapa de la zona de estudio.

² Entendemos el estilo como un conjunto de normas determinadas por un sistema de saber-poder que definen una forma particular de inscripción gráfica, transformándose ésta en la concreción material de tal sistema (Troncoso 2001, 2002). Una discusión sobre el concepto de estilo se encuentra en Troncoso (2002).



Figura 2: Vista del valle de Putaendo.

producción cultural dentro de su horizonte de inteligibilidad. Por el contrario, en el último caso, debido a la baja presencia de evidencias, no hemos accedido a esta lógica, quedándonos más bien en su superficie: las escenas y figuras, es decir, la materialización del estilo.

El primer estilo de arte rupestre, asociado al Período Intermedio Tardío (1.000 d.C. a 1.400 d.C.), se caracteriza por el predominio de la figura circular, la cual se representa en forma simple, o bien con la presencia de apéndices y/o decoraciones interiores. Como tendencia, ella casi nunca se presenta en forma aislada, sino siempre formando parte de otra figura mayor por medio de una serie de yuxtaposiciones. En contraposición a esta alta frecuencia de representación de la yuxtaposición, la superposición se encuentra ausente de este estilo. Las figuras humanas siguen una lógica muy similar a la de las figuras geométricas, fundando su aparición a partir de la geometría de lo circular y donde destaca la ausencia representacional de

los elementos menores del cuerpo: ojos, manos, pies, etc. Espacialmente, los grabados de esta época manifiestan una forma de ordenación dentro del panel que privilegia la disposición oblicua de las imágenes.

El segundo estilo, propio de tiempos Incaicos (1.400 d.C. a 1.536 d.C.), se define por oposición al anterior por la presencia de figuras básicamente cuadrangulares con decoraciones interiores lineales o puntuales, figuras circulares con una disposición diferencial de los elementos decorativos en comparación al estilo I, la existencia de motivos lineales, en muchos casos materializados en figuras inscritas, y una representación de los antropomorfos diferentes a las de tiempos anteriores, basada en la explicitación de los elementos menores del cuerpo. Predomina en este estilo la figura individual y los motivos se disponen según una ordenación del panel que privilegia la composición fusionando dos principios, su disposición vertical y horizontal.

En el cuadro nº1 se resumen las características básicas de cada uno de estos estilos, mientras que en el nº 2 se muestran las relaciones estructurales - conceptuales- entre los estilos rupestres y las diferentes materialidades de cada época.



Figura 3: Grabados rupestres del Estilo I.



Figura 4: Grabados rupestres del Estilo II.



Figura 5: Grabado rupestre de Época Histórica Temprana.

Finalmente, la forma de arte que ha sido identificada para la localidad corresponde a una escena de monta de una figura humana sobre un cuadrúpedo y que hemos asociado al Período Hispánico Temprano (1536 d.C. en adelante). Esta asociación cronológica-cultural se debe a que: i) la escena de monta hace referencia a un acto que es desconocido entre los grupos prehispánicos de Chile, ii) el animal montado es posiblemente un caballo, cuadrúpedo introducido por el invasor hispánico y iii) la técnica del grabado, por picado y raspado, es exactamente igual a la de los grabados prehispánicos, sugiriendo su elaboración por parte de un individuo que maneja los códigos técnicos de esta producción cultural, producción que desapareció a los pocos años de la llegada del Español.

SOBRE LAS SOCIEDADES

Entender el rol activo del arte rupestre dentro de los procesos sociales prehispánicos requiere comprender básicamente el contexto histórico, así como el tipo de sociedad, en la cual esta expresión se materializa.

El Período Intermedio Tardío (de aquí en adelante P.I.T.), corresponde al momento inmediatamente anterior a la llegada del Imperio Inca a la zona. Los grupos del P.I.T. corresponderían básicamente a algún tipo de sociedad segmentaria con un patrón de asentamiento disperso y que practican algún tipo de actividad agrícola-hortícola, tal como lo sugiere un uso del espacio centrado en la ocupación de las superficies aptas para el cultivo y un patrón de asentamiento preferentemente sedentario.

Marca este momento de la prehistoria local el inicio del proceso de monumentalización del paisaje. La aparición del arte rupestre, así como la construcción de cementerios de túmulos hace la alteración humana sobre el entorno extremadamente visible, así como permanente, trascendiendo las generaciones y quedando como claros referentes de la acción social, especialmente simbólica, sobre el entorno circundante.

En contraposición, el Período Incaico en la zona se caracteriza por la inclusión de esta zona dentro de un aparato burocrático con centro en la ciudad del Cuzco, Perú. Si bien la presencia Incaica pudo haber tenido ciertos matices que no produjeron una total aculturación de todo el curso superior del río Aconcagua, la presencia de cementerios, tambos, wakas (lugares sagrados) con arquitectura Incaica, santuarios de altura, pucaras (fortalezas) y la presencia de bienes exóticos sugieren una importante alteración de las relaciones sociales en ese momento, marcadas por una mayor jerarquización de la sociedad, así como por una mayor manifestación del poder como herramienta política.

En el valle de Putaendo, foco de nuestro estudio, la presencia Incaica se refrenda por cementerios, extensos sitios de vivienda que sugieren importantes actividades productivas y por una fortaleza (pucará El Tártaro), que dispuesta sobre un cerro en el curso medio del valle, permite un amplio control visual de los diferentes sectores de la cuenca del Putaendo.

Finalmente, del Período Histórico Temprano manejamos poca evidencia documental y arqueológica que nos permita extendernos, sin embargo, y como se concluye lógicamente, este momento define un rápido proceso de aculturación y disminución de la sociedad indígena dentro del nuevo orden impuesto por los conquistadores peninsulares. Es un momento de exacerbado conflicto y tensión social, tanto entre ambos grupos, como dentro de la población nativa de la localidad, la cual ve que los fundamentos de su vida socio-cultural son atacados y comienzan a modificarse rápidamente.

En cada uno de estos momentos, el arte rupestre fue una expresión cultural que, materializada en el espacio, quedó como evocación de parte de los diferentes paisajes prehispánicos, muda alegoría de la historia humana del entorno del valle de Putaendo, historia posible de abordar en forma particular para cada uno de estos tres momentos.

MOMENTO I: ARTE, ESPACIO Y LA CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE EN EL VALLE DE PUTAENDO DURANTE EL P.I.T.

Las estaciones rupestres del P.I.T. presentan una regularidad en su distribución espacial, cual es la ausencia de una asociación espacial directa entre asentamientos de vivienda y petroglifos, es decir, los paneles rupestres no se emplazan en el interior de los extensos asentamientos ocupados por las poblaciones del P.I.T. como lugar de vivienda; sin embargo, y no obstante esto, lo que sí se observa es que, a nivel más amplio, las estaciones rupestres se disponen en los mismos sectores donde se encuentra ocupación de estos grupos. Aunque no comparten el espacio directamente, si lo comparten indirectamente al estar ambos tipos de expresiones

materiales dispuestas en una misma área. De esta forma, encontramos que donde no se encuentran asentamientos de vivienda del P.I.T., no existen petroglifos del Estilo I.

Específicamente, las estaciones de arte rupestre de esta época se disponen en espacios que si bien no son ocupados con fines de vivienda por estos grupos, sí son utilizados dentro de actividades relacionadas con la reproducción económica de la sociedad. Se disponen en lo que podríamos denominar los espacios silvestres del P.I.T. y que se corresponden básicamente con las áreas aledañas a los piedemontes de los cordones de cerros que delimitan el valle por sus extremos Este y Oeste, puntos donde se encuentran quebradas que según Weischet (1976), fueron un importante lugar para la obtención de recursos hídricos por parte de la población campesina de la zona central de Chile en los primeros años de la conquista española. Son asimismo estos espacios donde se encontraría una vegetación diferente a la de las terrazas fluviales, espacio más humanizado, y que en teoría podría entregar otros recursos silvestres a explotar por las poblaciones locales.

Completan esta forma de emplazamiento de los petroglifos, su ubicación en cerros islas y pequeños espolones de cerros, áreas de mediana visibilidad que permiten un control visual de importantes áreas del valle así como una fácil identificación de la localización de los petroglifos.

Un rasgo que caracteriza todas las estaciones de arte rupestre estudiadas es su intervisibilidad. Si bien no existe una visibilidad directa desde una estación de arte rupestre a otra, en el sentido de discriminar la presencia de paneles pertenecientes al otro sitio desde el que uno se encuentra, si es posible para un agente conocedor del espacio del P.I.T. identificar desde una estación de arte rupestre, el punto en el que se emplaza una o varias de estas otras estaciones, condición de visibilidad que es conocida como visibilidad zonal (Criado com. pers.).

Como indicáramos en un trabajo anterior (Troncoso 1998), durante el P.I.T. en el curso superior del río Aconcagua el arte rupestre se corresponde con el principal recurso material orientado a la culturización del espacio. A partir de su disposición diferencial en el espacio, y en puntos que permiten su intervisibilidad, los petroglifos se transforman en una red de puntos que permea y estructura todo el espacio local creando una geografía cultural basada en la inscripción de la naturaleza por medio de la cultura. Las estaciones de arte rupestre crean y hacen inteligible un cierto concepto de espacio que se plasma por todos los sectores donde éste se distribuye.

Mientras los espacios de la vida diaria se culturizan a partir de la presencia de los sitios de vivienda, y el conjunto de productos y efectos materiales asociados con ellos, los petroglifos culturizarían los lugares marginales a estos espacios, pero a su vez, pensamos marcarían los límites de lo que entendemos por el espacio cultural. Al encontrarse en los piedemontes de los cordones montañosos y en las entradas de rinconadas asociadas a tierras altas,

ambos sectores no ocupados durante este tiempo, los petroglifos pasarían a ser los puntos limítrofes entre lo que podríamos denominar el espacio domesticado (de la vida diaria, utilizado y explotado) y el espacio salvaje (aquel no utilizado). Son puntos que no sólo se encargan de hacer cultural un sector del valle, sino también de marcar los bordes del espacio conocido, doméstico y por tanto cultural.

En este proceso de creación de una geografía cultural por medio del arte rupestre encontraríamos lo que podemos denominar espacios de alto capital simbólico o sagrados. Si el grabado en sí construye realidad, la presencia de ciertos paneles de arte rupestre, sumado a su asociación con otros elementos culturales y naturales permite realizar ciertos matices y jerarquizar esta realidad producida por el arte rupestre. Tal es el caso de la zona de Casa Blanca, curso medio del río Putaendo, donde se articulan un conjunto de elementos materiales y rasgos naturales que permiten especificar este espacio en la geografía

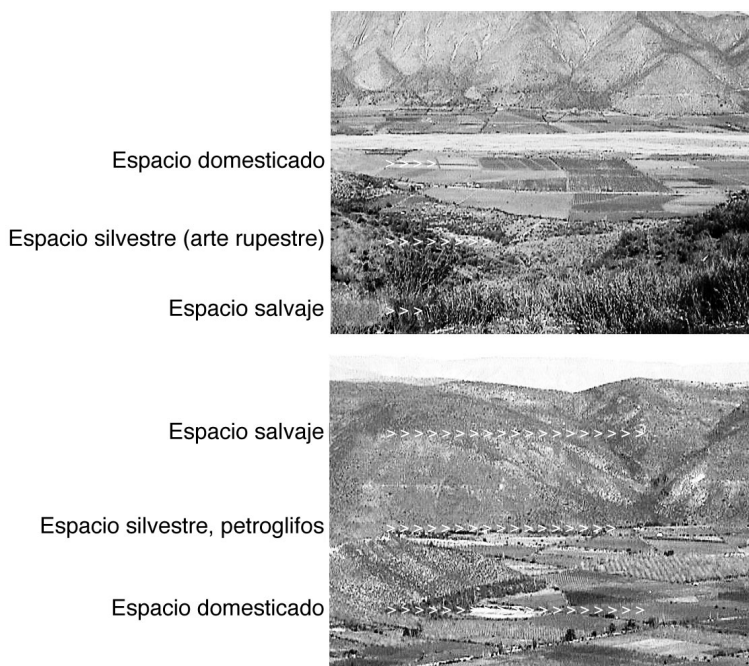


Figura 6: Formas del espacio durante el P.I.T. en el Valle de Putaendo.

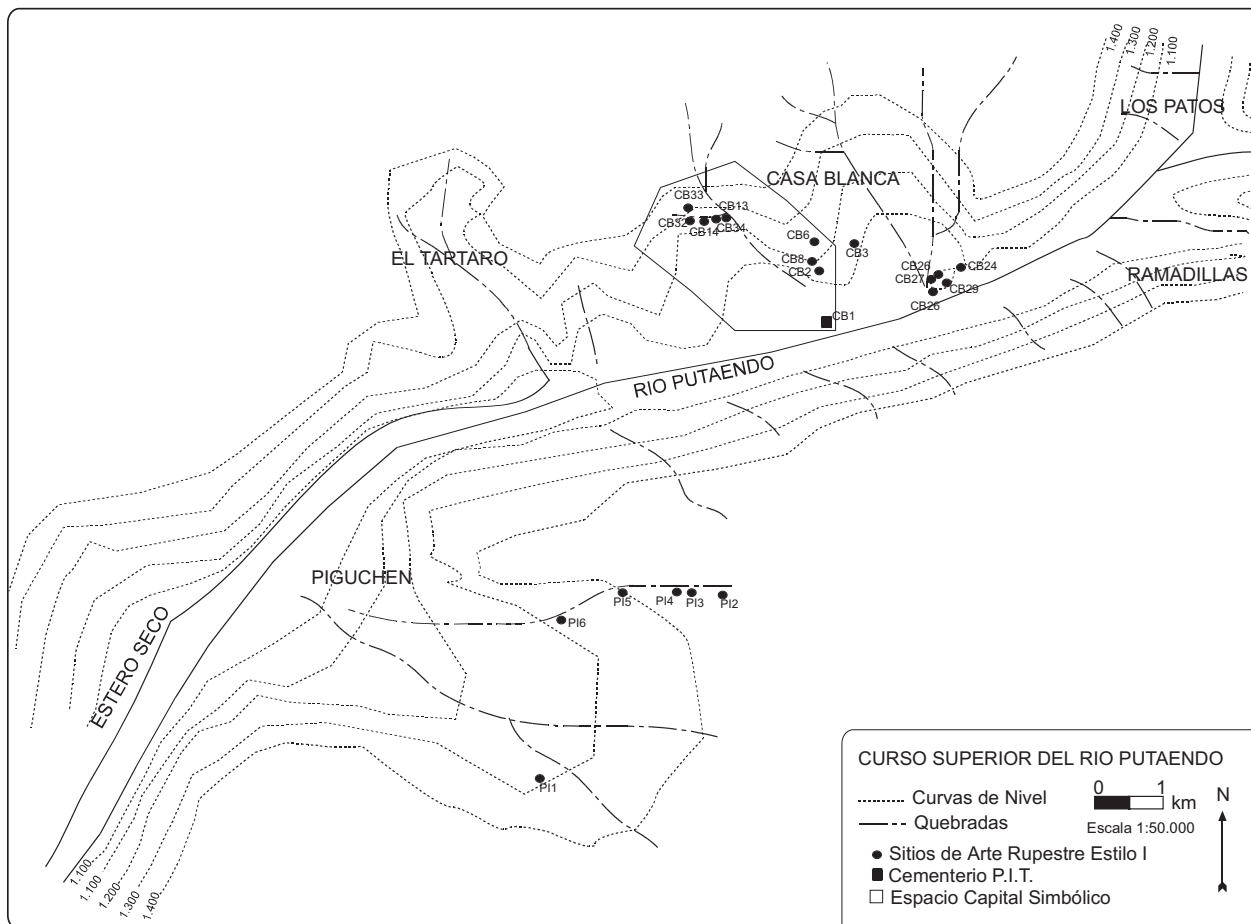


Figura 7: Mapa de distribución de sitios de arte rupestre Estilo I y demarcación de la zona sagrada.



Figura 8: Sitio Casa Blanca nº 14.

cultural del P.I.T. Por un lado encontramos la presencia de un conjunto de 5 estaciones de arte rupestre que se disponen dentro de un área de tránsito que conduce a la principal aguada del valle. Las cinco estaciones presentan una par de rasgos únicos que la diferencian de lo registrado para las otras zonas. En primer lugar, aquí es donde se encuentran lo que podríamos concebir como las dos principales estaciones de arte rupestre del valle, una definida por ser el sitio con un mayor número de paneles (C.B.Nº13-sobre 20), otra, por ser el sitio más importante del sector, C.B. Nº14, correspondiente a una gran roca que presenta sobre 90 figuras en su superficie, muchos de los cuales son exclusivos a este punto, y la cual se asocia espacialmente con una gran aguada, que según indica la información etnográfica, se mantiene siempre con agua, incluso en los peores años de sequía, propiedad que la singulariza del conjunto de otras tantas quebradas que se encuentran en el valle.

Por otro lado, este espacio ocupado por los dos mencionados sitios de mayor importancia, se encuentra claramente delimitado en sus extremos por la presencia de sendas estaciones de arte rupestre asociadas a cerros. Dentro del macro espacio que se incluye en esta zona demarcada por los paneles de arte rupestre se encuentra un cementerio de forma tumular del P.I.T. (figura 7) y cuya excavación permitió recuperar tres tumbas, dos correspondientes a inhumaciones individuales de individuos de género masculino, y una tercera tumba que contenía un entierro múltiple de tres individuos de sexo femenino (Troncoso *et al.* 2000).

De esta forma, la presencia de las principales estaciones de arte rupestre del valle de Putaendo, de la aguada más importante del valle, de un cementerio tumular y de ser un espacio explícitamente delimitado por medio de recursos materiales, nos hace pensar que nos encontramos con un espacio sagrado de las antiguas poblaciones del P.I.T. y que, por ende, se constituye en un lugar de especial relevancia. La materialidad de los



Figura 9: Enterratorios Cementerio Casa Blanca nº 1.

elementos naturales y de la cultura material de esta sociedad se conjugan de una forma que dotan a este espacio de unas características muy particulares y que las hacen claramente distinguibles de todo el registro arqueológico que se dispone en los sectores aledaños, diferencia que entendemos puede ser traducida e interpretada como un punto de amplio capital simbólico y que respondería a la construcción de un espacio sagrado por estas poblaciones.

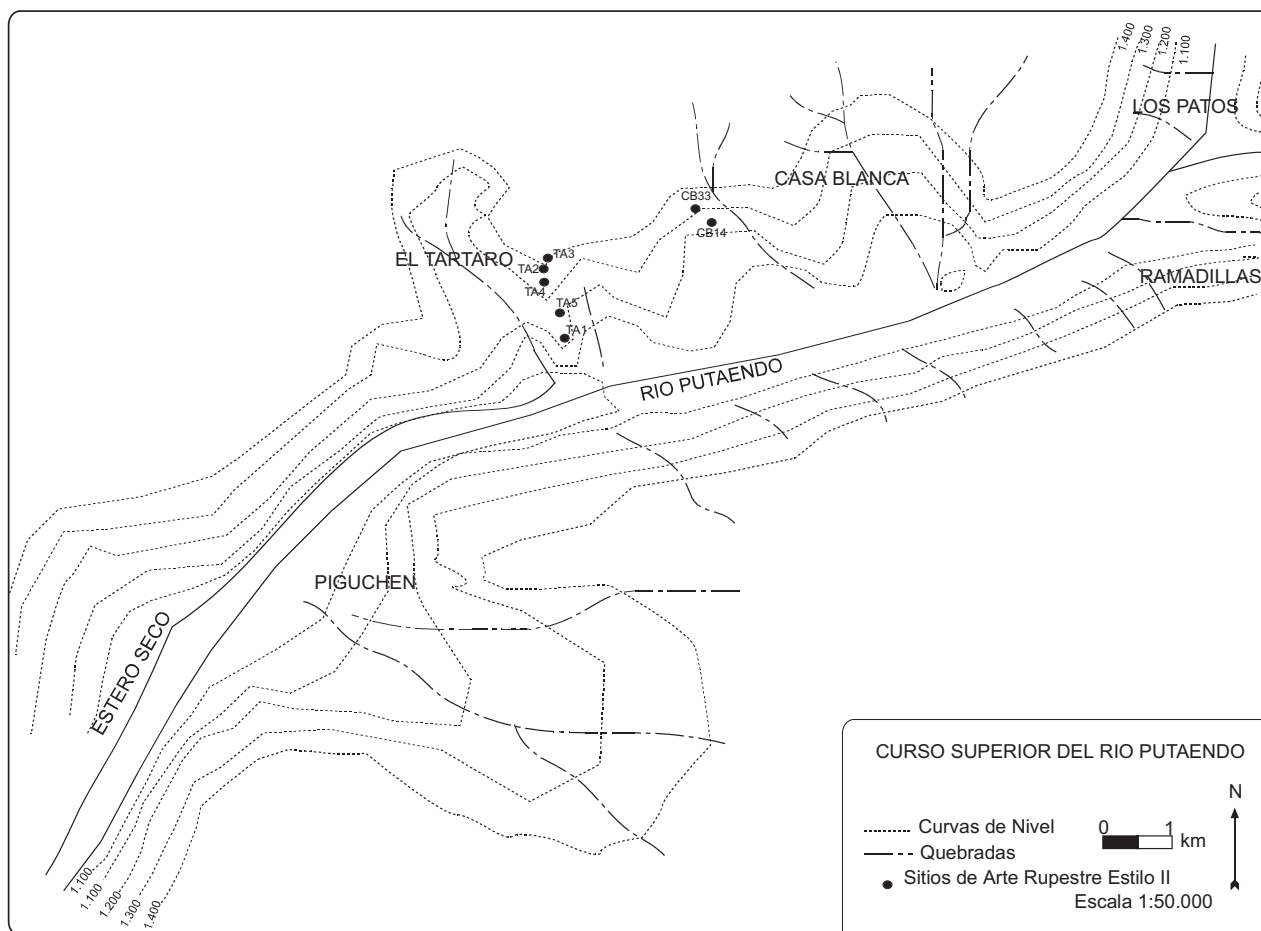


Figura 10: Mapa de distribución de sitios de arte rupestre Estilo II.

MOMENTO II: ARTE, ESPACIO Y LA CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE EN EL VALLE DE PUTAENDO DURANTE EL PERÍODO INCAICO

Durante el Período Incaico, la disposición de los grabados rupestres en el valle de Putaendo dan cuenta de una configuración diferente del paisaje local, configuración que define una nueva forma de entender y experimentar el espacio. En particular, esta nueva distribución de los grabados Incaicos permiten observar cómo el antiguo espacio sagrado, definido para el P.I.T., es ahora redefinido dentro de una nueva lógica más relacionada con el contexto socio-político del momento.

Encontramos que en el soporte rupestre principal del definido espacio de amplio capital simbólico (Casa Blanca Nº14), se encuentra en su sector central una figura definible como un cuadrado concéntrico, asociado al Estilo II, que se superpone sobre una figura circular más

relacionada con las normas propias del Estilo I. Pensamos que este hecho no es en ningún caso inocente. La realización de una superposición, que no presenta ninguna lógica gramatical con las normas del Estilo I, es en sí un acto de violencia, un acto que desde sus inicios niega cualquier relación con las normas del arte del P.I.T., y más aún, redefine la lógica de la inscripción rupestre en la zona. Al estudiar los grosores de los surcos, este quiebre del orden gramatical rupestre se refrenda por una desmesurada variación en los tamaños de los trazos; mientras la figura del estilo I presenta un grosor de 0,8 cm, el cuadrado del estilo II tiene 2,6 cm, haciendo mucho más clara y visible la superposición de esta segunda figura³. A partir de su disposición sobre una figura anterior, sumado al grabado de una serie de otros referentes que cubren los sectores laterales del panel, pensamos que el Inca se está apropiando de este espacio de importante capital simbólico de las poblaciones por medio de un acto simple, de máxima eficacia simbólica, cual es la redefinición de una antigua expresión dentro de los nuevos códigos socio-

³ Es importante aclarar en este punto que por norma general, los grabados del Estilo II presentan un grosor del trazo muy similar a los del Estilo I, siendo este caso la única excepción que conocemos de momento

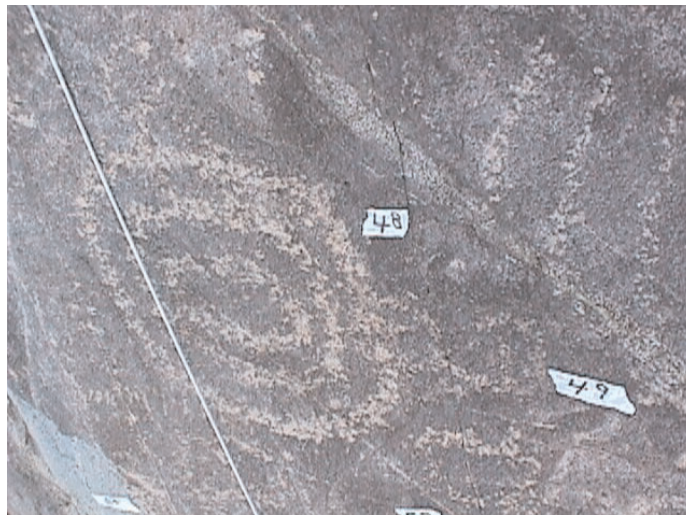


Figura 11: Superposición figura Estilo II sobre Estilo I. Sitio Casa Blanca n° 14.

culturales existentes en ese momento, redefinición que se da por medio de la materialidad de los significantes y que, en cuanto se permite destruir y redefinir las regulaciones del arte, pasa a ser la exhibición de un poder simbólico (Bourdieu 1979), un poder único que legitima la modificación de esta realidad y su tradicionalidad.

Por este simple hecho, el Inca, a través de la economía de medios, elimina la necesidad de redefinir todas las estaciones rupestres, sino que se centra más bien en la más significativa de todas ellas, y la que posiblemente, fue esencial a la construcción de este espacio sagrado.

Pero esta redefinición no se da solamente por la superposición e inclusión de grabados propios al Estilo II, sino que se complementa por la naturaleza de la figura grabada, un cuadrado concéntrico. Dentro del amplio conjunto de paneles y sitios rupestres que hemos analizado, el cuadrado concéntrico solamente se da en C.B. N°14, y su presencia en este lugar, y en una superposición sobre un elemento local, demuestran el poder de este proceso de apropiación de lo local, pues pensamos que antes que nada el cuadrado concéntrico pasa a ser una interpretación de una de las principales figuras de tiempos preincaicos: el círculo concéntrico. A partir de su reformulación como cuadrado concéntrico, exclusivo a este sitio, el Inca marca el proceso de apropiación y reconstrucción de la realidad del área sagrada tanto al nivel de la figura, como a escala misma de la estación, cubriendo los dos polos significativos de significación de la expresión rupestre en este contexto; a la vez que nuevamente exhibe un poder que, no sólo permite reelaborar las normas gramaticales de este arte, sino que también las características mismas de las formas.

Todo este proceso de manejo de las formas y la gramática del arte rupestre en este soporte se consolida finalmente al acercarnos a las formas de percepción de los grabados. Debido al gran tamaño de la piedra, es imposible realizar una lectura completa e inmediata de todos los referentes allí plasmados; sin embargo, por su disposición al interior del soporte, la figura cuadrangular es clara y fácilmente discernible desde la ruta natural de movimiento que se encuentra en la zona, destacando del resto de los grabados.

De esta forma, a partir de la conjugación de las relaciones entre figuras de tiempos diferentes, sus características formales y técnicas, así como su disposición al interior del panel rupestre, el Inca redefine el sentido de un espacio sagrado a partir de la utilización de una economía de medios, que no sólo le permite dar cuenta de una nueva realidad, sino que expresar por medio de actos mínimos y simbólicos, todo su poder. Acto que es coherente con los postulados de Van de Guchte (1999), quien indica que un claro referente de la Incaización de una nueva zona es su incorporación simbólica-religiosa a través de la imposición de su referencia cultural en el espacio.

El grabado se transforma entonces en una herramienta aculturizadora del nuevo espacio, entregándole un orden y una lógica nueva que se relaciona con lo que Nielsen y Walker (1999), han denominado la conquista ritual, y que más bien puede ser entendida como la dominación simbólica del Inca, por medio del cual se funda una nueva realidad y se reordena el mundo dentro de los cánones definidos por el nuevo sistema de saber-poder.

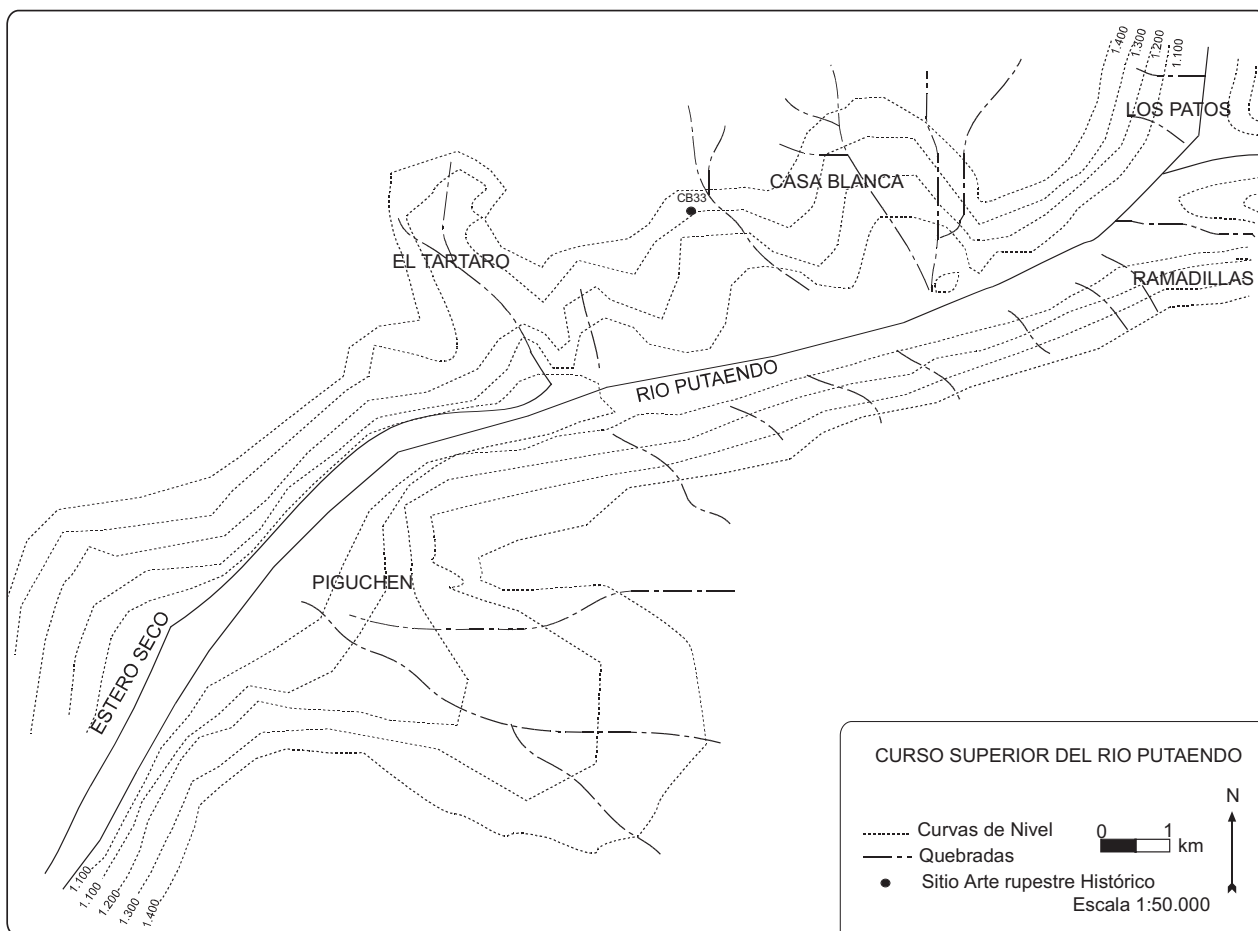


Figura 12: Mapa de distribución de sitios de arte rupestre de época Histórica Temprana.

MOMENTO III: ARTE, ESPACIO Y LA CONFIGURACIÓN DEL PAISAJE EN EL VALLE DE PUTAENDO DURANTE EL PERÍODO HISTÓRICO TEMPRANO

Aunque el arte rupestre de tiempos Histórico Temprano es escaso, correspondiendo solamente a una escena de monta, pensamos que su presencia hace referencia a un importante proceso dentro de las poblaciones indígenas de la zona.

La ejecución de lo rupestre se restringe ahora solamente a un punto específico de la zona estudiada, y se traduce en una muy baja cantidad de grabados. La tradición se ha deformado dentro de este nuevo contexto, materializándose en una casi total ausencia de prácticas de grabado. Sin embargo, significativamente, esta escena se dispone en una estación desde donde se domina toda el área sagrada y en un panel donde existen grabados de los momentos previos. Sin embargo, ella presenta una peculiaridad: por un lado, un par de motivos prehispánicos poseen unos borrados intencionales realizados por el raspado del panel a partir de un instrumento lítico. Este hecho, que no tiene ninguna relación con la racionalidad



Figura 13: Raspados Históricos. Sitio Casa Blanca nº 33.

indígena prehispánica, y que puede pensarse como propio del momento Histórico Temprano, niega visual y simbólicamente cualquier intención de unión entre estos dos momentos de la historia del valle. A través de la violencia simbólica expresada en esta acción, se niega cualquier relación con el pasado y posibilidad de unirse a él. Por otro



Figura 14: Escena de monta Período Histórico Temprano. Sitio Casa Blanca n° 33.

lado, esta separación, evocada en el borrado de figuras previas, se materializa a partir de la disposición de la escena de monta en un sector lateral del soporte donde no comparte espacios con ninguna figura de tiempos anteriores, pero que, en contrapartida, es la escena que se observa en primer lugar desde el único punto en que se domina el panel en su totalidad. De esta manera, el recurso material se expresa simbólica y espacialmente como ajeno a ese tiempo anterior. El pasado es en otras palabras rechazado, rechazado a partir del borrado de referentes propios de tiempos anteriores, y rechazado por el aislamiento formal de la escena en un sector lateral del soporte donde no se dispone ninguna figura de tiempos anteriores.

En contraposición a lo que ocurría en tiempos Incas, ahora no existen intenciones de apropiarse de este espacio sagrado, sino que por el contrario se establecen estrategias que se separan de él y niegan su relación con el pasado prehispánico. El grabado de la escena de monta queda entonces como muda alegoría de una tradición cultural casi desaparecida, su última materialización en la historia del valle dentro de un contexto sociopolítico de extremo conflicto y que la redefine como el último acto expresivo rupestre de una sociedad indígena en rápido proceso de transformación/desaparición, configurando el momento final de un espacio sagrado definido hace ya unos 500 años atrás por medio de la materialidad del arte rupestre.

AGRADECIMIENTOS

A Daniel Pavlovic, por la realización de los mapas bases, por facilitarme la descripción geográfica de la zona de estudio y por su colaboración en las campañas de terreno. A Ismael Martínez por la ayuda prestada en el trabajo de campo, a Rodrigo Sánchez por el apoyo dado para la realización de este trabajo efectuado hace un par de años ya y a Lolo Santos, "dear colleague", por sus comentarios al manuscrito y su constante apoyo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. 1990 [1985]. *La aventura semiológica*. Barcelona : Ediciones Paidós.
- Bourdieu, P. 1979. Symbolic power. *Critique of Anthropology*, 4: 77-85.
- Criado, F. 1993. Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria*, 50: 39-56.
- Criado, F. 2000. Walking about Lévi-Strauss: contributions to an Archaeology of thought. En *Philosophy and Archaeological Practice*, pp: 277-304. C. Holtorf y H. Karlsson (ed.). Gotemburgo: Bricoleur Press.
- De Marrais, E., L. Castillo y T. Earle. 1996. Ideology, materialization and power strategies. *Current Anthropology*, 37 (1): 15-33.
- Godelier, M. 1991. *Lo ideal y lo material: pensamiento, economía y sociedades*. Madrid: Taurus.
- Gosden, C. 2002. Making sense: archaeology and aesthetics. *World Archaeology*, 33(2): 163-167.
- Nielsen, A. y W Walker. 1999. Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu: el caso de Los Amarillos (Jujuy, Argentina). En *Sed non Satiata*, pp: 153-170. A. Zarankin y F. Acuto (eds.). Buenos Aires: Ediciones del Tridente.
- Pavlovic, D. 2002. *El valle de Putaendo: una aproximación a la comprensión del Período Intermedio Tardío en la cuenca superior del río Aconcagua*. Memoria para optar al título de Arqueólogo. Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- 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.
- Troncoso, A. 1998. Petroglifos, agua y visibilidad: el arte rupestre y la apropiación del espacio en el curso superior del río Putaendo, Chile. *Valles*, 4: 127-137.
- Troncoso, A. 2001. Rock art in Central Chile: forms and styles. *International Newsletter on Rock Art (INORA)*, 28: 6-45.
- Troncoso, A. 2002. *Arte rupestre en el curso superior del río Aconcagua, zona central de Chile: formas, estilos, espacio y poder*. Trabajo de Investigación Tercer Ciclo. Departamento de Historia I. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- Troncoso, A. e.p.a. Sobre el arte rupestre en el curso superior del río Aconcagua y de porque los signos escudos son incaicos. *Actas del 4º Congreso Chileno de Antropología*, Santiago.
- Troncoso, A. e.p.b. Estilo, arte rupestre y sociedad en la zona central de Chile. *Complutum*, 18.

Troncoso, A., D. Pavlovic y R. Sánchez 2000. *Arqueología del curso superior del río Aconcagua: arte rupestre, prehistoria y cultura material*. (Proyecto Fondecyt N°100172). [URL: http://www.geocities.com/arqueo_aconcagua]. [Actualizada el 26/10/2000]. Acceso el 07/03/2001

Van de Guchte, M. 1999. The Inca cognition of landscape: archaeology, ethnohistory and the aesthetic of alterity. En

Archaeologies of landscape: contemporary perspectives, pp: 149-168. W. Ashmore y B. Knapp (eds.), Oxford: Blackwell Publishers.

Weischet, W. 1976. Núcleos antiguos de ocupación y temprano desarrollo colonial en los paisajes de agricultura de regadío en Chile central. *Revista Geográfica de Valparaíso*, 7: 3-31.

Estilo I	Estilo II
Figuras Circulares	Figura Cuadrangular
Figuras Simples	Redefinición Figura Circular
Figura Humana	Figuras Lineales Inscritas
Predominio Compuesta	Redefinición Figura Humana (circular y lineal)
Yuxtaposición	Predominio Figura Individual
Ordenación Oblicua	Superposición
Espacialidad Extensiva	Ordenación Vertical y Horizontal
	Espacialidad Intensiva

Características Estilos I y II de arte rupestre en el Curso Superior del Río Aconcagua

CUADRO n° 1

Período	Otras Materialidades	Arte Rupestre
Alfarero Temprano	Predominio Colectiva Ordenación Horizontal	
Intermedio Tardío	Predominio Compuesta Ordenación Oblicua Decoración Extensiva	Figura Circular Figuras Lineales Simples Figura Humana Circular Predominio Figura Compuesta Yuxtaposición Ordenación Oblicua Decoración Extensiva
Incaico	Figura Cuadrangular Figuras Lineales Inscritas Predominio Individual Ordenación Horizontal y Vertical Decoración Intensiva	Figura Cuadrangular Redefinición Figura Circular Figuras Lineales Inscritas Redefinición Figura Humana (circular y lineal) Predominio Figura Individual Superposición Ordenación Horizontal y Vertical Decoración Intensiva

Comparación entre Arte Rupestre y otras materialidades del Período Alfarero en la zona

CUADRO n° 2

LA CAZA RITUAL EN LA EDAD DEL BRONCE Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ARTE RUPESTRE DE GALICIA

Manuel Santos Estévez

Laboratorio de Arqueoloxía (LAr), Instituto de Estudos Galegos Padre Sarmiento (CSIC-Xunta de Galicia) Santiago de Compostela, Galicia.

phsantos@usc.es

Resumen

Partiendo de un estudio iconográfico de varias escenas de caza en petroglifos pertenecientes al Estilo de Arte Rupestre de la Edad del Bronce en Galicia, se definen dos tipos de representaciones en las que se pueden observar dos formas distintas de caza. Por otra parte, basándonos en modelos etnográficos y de análisis del emplazamiento, se intenta una aproximación al posible significado de dichas escenas siguiendo los principios teóricos de la Arqueología del Paisaje tal y como es formulada por F. Criado.

Palabras Clave

Iconografía, Caza Ritual, Arqueología del Paisaje, Edad del Bronce, Galicia.

Abstract

This paper is a iconographic analysis on some hunting scenes in rock art belonging to Galician Rock Art Style of Bronze Age. I define two types of graphic representations where is possible to observe two kinds of hunt. We have based on ethnographic models and on placement analysis, I try an approximation to possible meaning of these scenes following the theoretical principles of the Landscape Archeology formulated by F. Criado.

Keywords

Iconography, ritual hunting, Landscape Archaeology, Bronze Age, Galicia.

PRESENTACIÓN

No son muy numerosas las escenas en el arte rupestre de la Edad del Bronce, pero dentro de este reducido grupo las representaciones más frecuentes son aquellas en las que aparecen ciervos y, dentro de este tema, destaca especialmente la caza. Hemos seleccionado once rocas donde se presentan escenas venatorias mínimamente claras¹. Los petroglifos con escenas cinegéticas se distribuyen principalmente en el área central de la provincia de Pontevedra, aunque también se registran algunos casos aislados en la costa. Pero es aquí, en la Terra de Montes donde aparecen un mayor número de representaciones de animales y de figuras humanas.

Dentro de las escenas de caza se han aislado los motivos que suelen formar parte habitual de estos paneles: ciervos astados, combinaciones circulares, escenas de equitación, monta de ciervo, ciervos con lanzas clavadas e ídolos.

Se considera como equitación a aquellas escenas de monta donde aparece un cuadrúpedo sin cornamenta, generalmente con cola larga y montado por un jinete. En ocasiones, es posible que aparezcan representados los arneses. Por otra parte las escenas de monta de ciervo son aquellas donde el cuadrúpedo presenta la característica cuerna, cola más corta y ausencia de arneses.

Las figuras más complicadas de identificar son los ídolos², realmente sólo en dos casos parecen mínimamente claros, pero los estrechos paralelismos compositivos, que más adelante comentaremos, han llevado a ampliar el conjunto de las posibles o presuntas representaciones de este tipo. Los ídolos incluidos son los de Pedra das Ferraduras y Coto do Rapadoiro, (ampliamente aceptados como tales por la literatura arqueológica al uso), los situados entre las astas de los ciervos mayores de Laxe das Cruces y Os Carballos y las figuras cuadrangulares situadas delante de los ciervos principales de Rotea de Mendo y Outeiro do Cogoludo. Estas seis figuras tienen en común el poseer una forma alargada y en posición vertical, su ubicación es muy próxima al ciervo de mayor tamaño, a esto hay que añadir que en cuatro de los seis casos los ídolos guardan una estrecha relación con la cornamenta del ciervo³, es decir, que su posición en los distintos paneles es muy similar, aunque estas controvertidas figuras presenten cierto grado de polimorfismo.

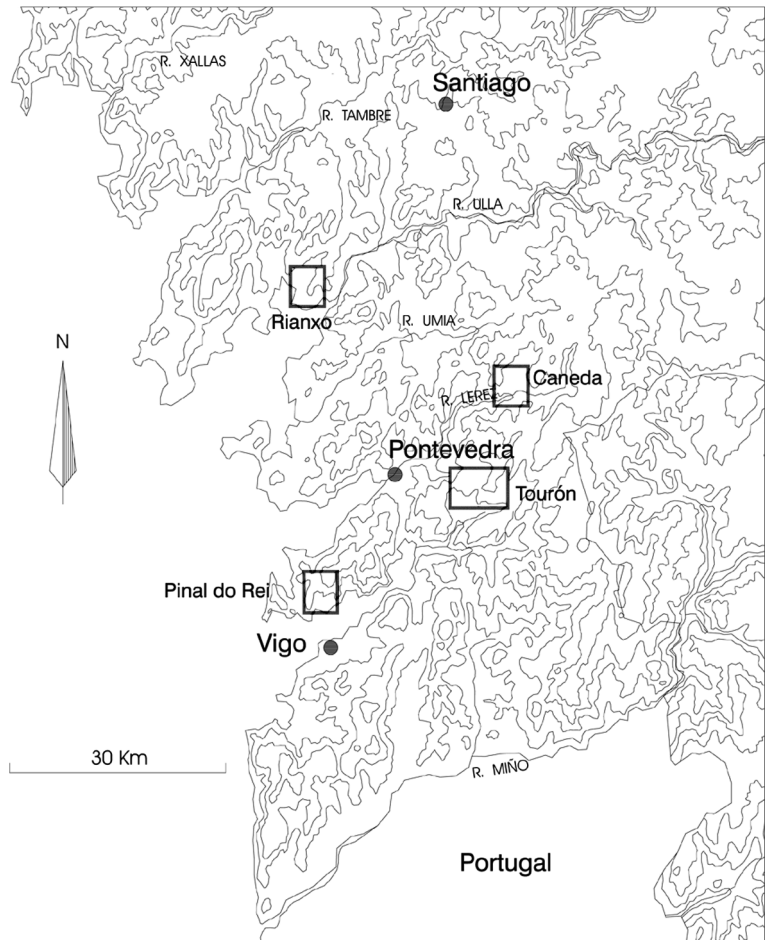


Figura 1: Situación de los petroglifos con escenas de caza estudiadas en el presente estudio.

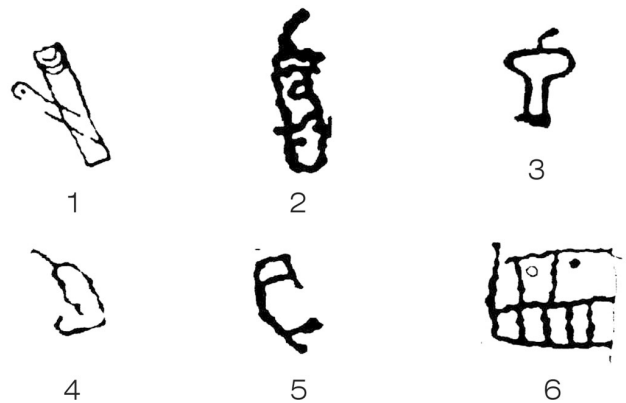


Figura 2: Supuestas figuras idoliiformes en el arte rupestre de la Edad del Bronce.

¹ Evidentemente en este estudio no se analizan todas las escenas de caza del arte rupestre gallego pero sí la gran mayoría. Se excluyen aquellos paneles que no he podido visitar o documentar suficientemente.

² Este tipo de figuras se han interpretado tradicionalmente como representaciones de figurillas cilíndricas o en forma de placa que suelen aparecer como parte de ajueres en contextos funerarios. También recuerdan en gran medida a estelas antropomorfas de la misma época.

³ Recordemos la curiosa figura del ídolo de Chan da Logoa en la que aparece un ídolo con cornamenta de ciervo.

	MONTA A CABALLO	MONTA DE CIERVO	LANZA CLAVADA	ÍDOLO	GRAN CIERVO MACHO	ORIENTACIÓN DE LOS CIERVOS
P. do Rei (fig. 3)	X				X	Izquierda
C. da Lagoa	X					Izquierda
L. das Cruces	X			X	X	Derecha
L. das Rodas	X					Izquierda
Os Carballos (fig. 4)			X	X	X	Derecha
L. de Sartaña	X					Derecha
P. das Ferraduras			X	X	X	Derecha
C. do Rapadoiro			X	X		Derec./Izq.
N. do Martiño		X	?			Derec./Izq.
O. do Cogoludo	X			X	X	Derecha
R. de Mendo		X		X	X	Derecha

Tabla 1: Paneles con escenas de caza.

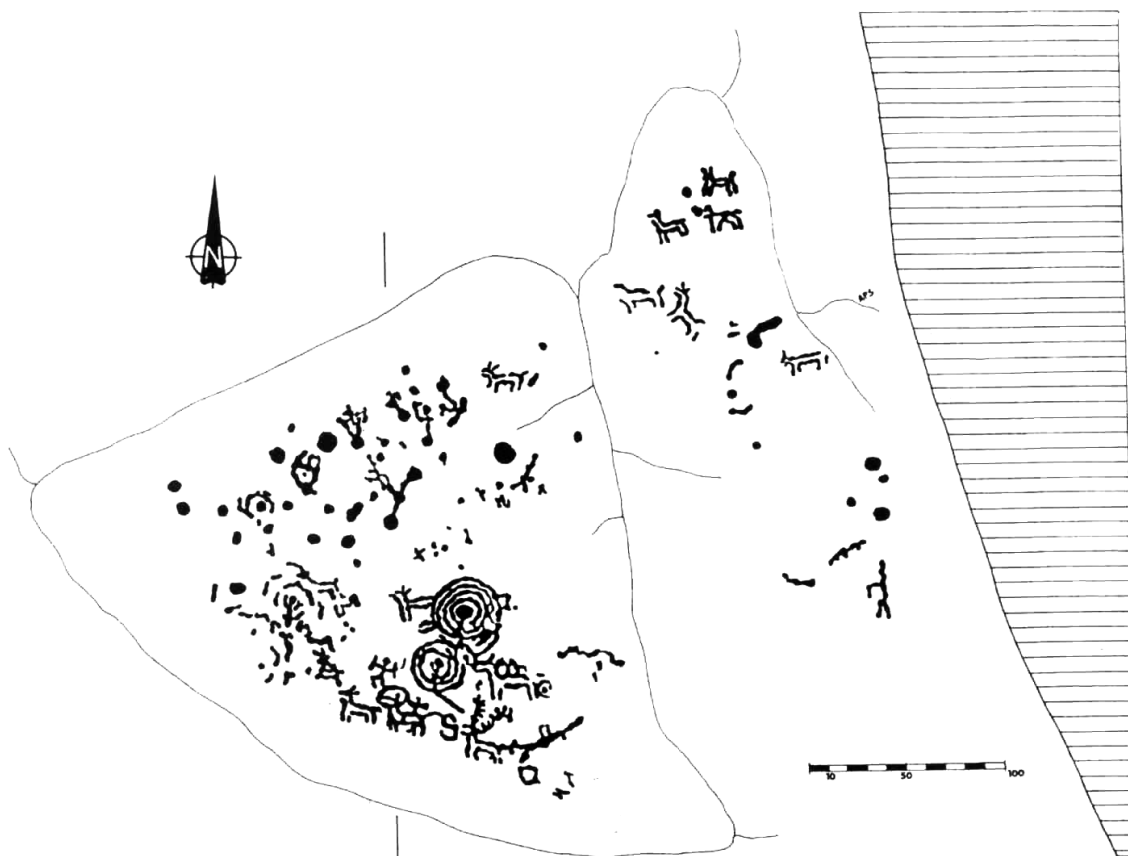


Figura 3: Pinal do Rei (Península do Morrazo). Ejemplo de composición con escena de equitación, los animales no presentan lanzas clavadas y la orientación de los cuadrúpedos es hacia la izquierda (según García Alén y Peña Santos 1980).

En la tabla 1 se incluyen once paneles en los que la representación de la caza está más o menos clara, bien por presentar lanzas clavadas en los zoomorfos, bien por la presencia de humanos a caballo o a pie en actitud de perseguir o capturar a los animales. En la columna de la

izquierda aparecen los nombres de los petroglifos, en la columna del extremo derecho se indica la orientación dominante de los cuadrúpedos y, en las restantes, la X indica la presencia en el panel del motivo indicado en la fila superior.

De la observación de la tabla y de los paneles podemos extraer las siguientes valoraciones:

1. En los 11 casos aparecen cérvidos.
2. Las escenas de equitación, la monta del ciervo y las lanzas clavadas en el animal se excluyen mutuamente. Es decir, que estos tres diseños nunca comparten panel.
3. De los seis casos en

los que aparecen ídolos, en cinco comparten panel con un gran ciervo macho que destaca por su tamaño.

4. En los paneles con un gran ciervo y con un ídolo, los cuadrúpedos se orientan hacia la derecha o hacia ambos lados; es decir que la orientación dominante de los cuadrúpedos nunca es hacia la izquierda.
5. En cinco de seis casos de paneles con un ídolo grabado, la dirección de los cuadrúpedos es hacia la derecha.
6. Excepto en dos casos, en los paneles que carecen de ídolo la dirección de los cuadrúpedos es o divergente o hacia la izquierda o simplemente desordenada.



Yendo más allá de los datos de la tabla, podemos analizar en mayor profundidad los aspectos iconográficos de las escenas de caza si observamos más detalladamente los paneles. De este modo también podemos extraer las siguientes conclusiones complementarias a las de la tabla:

7. Los ídolos se sitúan siempre en la parte delantera del gran ciervo y generalmente suelen asociarse a la cornamenta del gran ciervo⁴.
8. Cuando las escenas de equitación y los ídolos forman parte de la misma composición, los jinetes y los ciervos aparecen separados.

Figura 4: Os Carballos (Campo Lameiro). Ejemplo de escena de caza con lanzas clavadas, idolíforme asociado a la cuerna del gran ciervo y orientación de los cuadrúpedos hacia la derecha.

⁴ Existe una excepción en Coto do Rapadoiro en la que el ídolo ocupa una posición marginal, en este caso el gran ciervo está ausente.

9. Cuando los idoliformes están ausentes en las composiciones, los jinetes y los cuadrúpedos están próximos entre sí y forman parte de la misma escena.

10. La presencia de humanos a caballo suele corresponder con una distribución ordenada de los animales.

Lo señalado en estos puntos puede ayudarnos a conocer algo más sobre lo que están representando algunos de estos paneles. Es evidente que lo que se grabó en los petroglifos analizados son escenas de caza y concretamente de caza del ciervo. Lo cual nos plantea la cuestión de por qué es este tema el predominante en las composiciones narrativas, especialmente cuando sabemos que la caza no suponía la base subsistencial de estas sociedades ni la fuente de recursos principal en comunidades que practican la agricultura y la ganadería como es el caso de la Edad del Bronce. Por otra parte, en el nivel iconográfico se ha comprobado cómo en los petroglifos gallegos las escenas cinegéticas se asocian a representaciones de idoliformes e incluso, como es el caso de Pedra das Ferraduras, aparecen espadas grabadas, motivo que en principio nada tiene que ver con la caza.

Posiblemente nunca podamos responder con seguridad a ninguna de estas dos cuestiones. Aunque no es obstáculo para que lo que se acaba de plantear sirva de punto de partida para proponer una hipótesis interpretativa sobre la finalidad de la caza en el universo ideológico en el que se inscriben los petroglifos gallegos de la Edad del Bronce. A juzgar por la manera de ser representada la caza en las rocas, semeja una práctica en la que no caben estrategias que faciliten su ejecución; una detenida observación de los paneles podrá advertir la ausencia del arco o de trampas en este tipo de escenas⁵, también es posible apreciar, por otra parte, que en las composiciones se introducen elementos de un fuerte contenido ritual como son los ídolos, por ello optamos por plantear la existencia de una posible *caza ritual* con un claro componente heroico, donde no se privilegia la captura en sí del animal, sino la forma en la que ésta se realiza. Pero para profundizar en el posible contenido del arte de los grabados al aire libre debemos indagar en la documentación etnográfica disponible sobre sociedades en las que la caza no desempeña un papel subsistencial, aunque sigan manteniendo esta práctica en otros contextos.

LA CAZA RITUAL

Contemplando las escenas cinegéticas que aparecen en los petroglifos surge la primera pregunta ¿Por qué es siempre el ciervo y no otro animal el que es cazado en los grabados gallegos? Una de las características del arte

rupestre de la Edad del Bronce en general y de los paneles figurativos en particular es el reducido repertorio de los diseños que en ellos aparecen. Por otra parte, se detecta también un modelo de emplazamiento muy definido y concreto. El arte rupestre de la Edad del Bronce aparece casi sin excepción en la zona de transición entre las zonas llanas y elevadas de las sierras y las tierras bajas de valle, generalmente vinculadas a lugares que posibilitan el tránsito entre las zonas bajas y altas; en ocasiones y especialmente en los conjuntos más importantes se observa una significativa tendencia a situar las rocas grabadas en las inmediaciones de espacios cóncavos en cierto modo cerrados de forma natural y situados al pie de las sierras (Bradley *et al* 1994 a y b, Santos 1998 y 1999 a y b, Santos y Criado 2000). Lugares donde se acumula humedad y donde generalmente se forman en su fondo suelos de turbera que permiten la formación de pastos naturales denominados *brañas* en gallego.

El arte rupestre de la Edad del Bronce en Galicia se puede enmarcar dentro de un conjunto mayor de grabados al aire libre de la Prehistoria Reciente y Protohistoria europea con una serie de características significativamente comunes. En primer lugar llama la atención la similitud entre las composiciones de paneles con motivos geométricos en Galicia y los existentes en las Islas Británicas y en Suiza, pero más interesante, especialmente para el tema del que nos ocupamos son los paralelismos con los petroglifos de la Edad del Hierro y de la Edad del Bronce de Suecia y del norte de Italia. En estas tres áreas geográficas encontramos los siguientes características comunes:

1. Ámbito cronocultural. En los tres casos las comunidades que realizaron estos grabados se corresponden con sociedades germánicas, si empleamos la terminología marxista, o también denominadas sociedades heroicas (Criado 1993). Es decir comunidades no excesivamente jerarquizadas en las que una clase, especializada en la actividad bélica, ostenta el dominio social. En Europa este tipo de culturas se desarrollan, en términos generales, a lo largo del II y I milenio a. C.
2. Las actividades representadas en el arte rupestre se limitan prácticamente a escenas relacionadas con la guerra y con la caza.
3. Las figuras antropomorfas de los paneles son en su práctica totalidad de sexo masculino. En Galicia y Valcamónica parecen no existir figuras femeninas en esta época y en Tanum son poco frecuentes y en todo caso es la figura del guerrero la absoluta protagonista (Hygen y Bengtsson 2000). En definitiva la preponderancia del varón en el arte rupestre de este momento es clara⁶.

⁵ Posiblemente habría que hacer una excepción con el petroglifo de Cova da Bruxa (Muros) en el que está grabado un reticulado interpretado por algunos autores como una trampa o red para la caza. De todos modos, aún en el supuesto de que se tratase de una trampa sería un caso excepcional en el conjunto del Estilo de Arte Rupestre de la Edad del Bronce.

⁶ El protagonismo del varón, la guerra y la caza en el arte rupestre de la prehistoria reciente ya es señalada para el caso gallego por Vázquez Varela (1991) y para el conjunto de Europa por Bradley (1997).

Para el caso concreto de Galicia el arte rupestre de la Edad del Bronce se sitúa fuera del espacio del poblado y de su entorno inmediato. De este modo el arte rupestre, no sólo ignora las actividades domésticas eliminándolas del mundo de la representación sino también alejándose físicamente de las mismas (Santos 1999a). Podemos decir que existe una coincidencia entre el emplazamiento de los petroglifos y entre las posibles actividades que se pudieran desarrollar en su entorno, es decir, actividades relacionadas con el mundo silvestre y el mundo del varón cazador y guerrero, por ello no es extraño que el tema más representado sea la caza y concretamente la caza del ciervo, lo cual nos lleva a la pregunta inicial aunque no por ello encontremos una respuesta clara: ¿A qué es debido el notable protagonismo de este cuadrúpedo? Obviamente desconocemos las tradiciones y creencias de las comunidades que realizaron los grabados rupestres, por lo que debemos renunciar a su conocimiento preciso, aunque en todo caso podemos valernos de modelos antropológicos que pueden servirnos para una aproximación genérica sobre este tipo de sociedades⁷.

Para ello debemos empezar por preguntarnos sobre qué particularidad presenta el ciervo con respecto a los restantes animales salvajes que poblaron el noroeste de la Península Ibérica. Al desconocer el significado que para las comunidades de la Edad del Bronce pudiera tener este animal y al ignorar la mitología concreta que en torno al mismo pudo haber existido, no es posible acceder al significado real de estas imágenes grabadas, ya que el significante es un soporte vacío que el observador ha de llenar sirviéndose de un código cultural que en este caso se haya fuera de nuestro alcance (Eco 1994). Como elemento ilustrativo disponemos de un valioso texto de época clásica, nos referimos en concreto al libro VII de *Las Leyes* de Platón, en la que se reflexiona sobre la caza mayor que, a juzgar por el contenido de dichos escritos, era considerada la más noble y apropiada para el desarrollo de los valores heroicos⁸. En dicho tratado se desprecia la captura de aves y la pesca en contraposición a la caza de cuadrúpedos que ha de ser a la luz del día y sin el uso de trampas. Los cuadrúpedos poseen un mayor porte, son fuertes y rápidos; digamos que aquél que practicara la caza de estos animales debería poseer ciertas habilidades entre las que se han de encontrar la fuerza y la habilidad, lo cual la convierte en una buena preparación para adquirir cualidades propias para la guerra:

"Queda sólo la más excelente, la de cuadrúpedos, con la ayuda de caballos y perros y de su propio cuerpo... de

presas... capturadas con sus propias manos, si es que es de los que cultivan el valor divino" (VII 824a).

Otro texto, esta vez irlandés y de principios de la Edad Media, aunque cuyo contenido parece estar relacionado con tradiciones anteriores⁹, hace alusión a la caza del ciervo, aunque también como prueba iniciática y de destreza, esta vez es presentada como competición necesaria para el acceso a la realeza:

"Un día en Taltiu, donde sus hijos (del rey Daire) debían competir en una carrera de caballos, un druida le informó de que su sucesor sería aquel que lograra atrapar un cervato con vellocino de oro que encontraría en la competición" (Dumezil 1971: 332-3).¹⁰

Estos textos parecen indicar que la caza en sociedades tan distantes cultural y geográficamente como la irlandesa de la temprana Edad Media y la griega clásica, tiene un fuerte componente heroico donde el que la practica debe hacer alarde de su capacidad física y de su valor. Por esta razón se desprecia el uso de trampas o la caza menor. En definitiva, por las características intrínsecas del ciervo: fortaleza, rapidez y vistosidad, es muy susceptible de convertirse en una pieza que, teniendo en cuenta la tecnología armamentística para la caza en el mundo antiguo, sería necesario que el cazador poseyese ciertas cualidades atléticas, y por lo tanto la caza del ciervo, bien pudo servir como prueba para acceder a un estatus social o simplemente como acto de exhibición con el fin de adquirir o consolidar cierto prestigio social. En todo caso se nos sigue escapando la razón de la presencia del ciervo como absoluto protagonista en el arte rupestre europeo, ya que muy posiblemente dicho animal debió albergar un fuerte contenido simbólico que desconocemos.

Pero volviendo al tema de la caza heroica o ritual, lo que podemos encontrar en los textos entra en consonancia con el contenido de las escenas de caza y con la ausencia, en los petroglifos gallegos, del arco tanto en la caza como en la guerra¹¹. De este modo, podríamos bautizar este tipo de actividad cinegética como una posible *caza heroica*, donde el que la practica debe poner a prueba y exhibir sus cualidades como cazador: habilidad, rapidez, fuerza, etc. Un indicio de que la caza en la Edad del Bronce pudiese ser interpretable como un acto de exhibición son las escenas de monta, a las que también se alude en el texto irlandés, en las que, en el caso gallego, el jinete se pone de pie sobre la grupa del animal, tal y como parecen estar representados en el sector oriental del panel de Chan da Lagoa II (Campo Lameiro), que encuentran

⁷ Considero particularmente interesante el trabajo de Espinosa (1996). Donde a través de un análisis iconográfico y una aproximación etnográfica sobre la posible función y significado de algunos animales en los ritos Aymara, consigue elaborar una sólida hipótesis sobre el significado de algunos representaciones en el arte rupestre del norte chileno.

⁸ Agradezco a García Quintela que me haya facilitado este texto.

⁹ Concretamente parece ser que estos relatos empiezan a ser escritos en el siglo VI d. C., pero recogerían tradiciones orales anteriores (Sainero 1999), por lo tanto podríamos estar hablando de una sociedad claramente céltica.

¹⁰ Texto incluido por R. Brañas Abad en la Memoria de Investigación y Documentación del Plan de Revalorización del Castro de Elviña.

¹¹ Se desconocen representaciones de arcos en los petroglifos de temática armamentística en el Estilo de Arte Rupestre de la Edad del Bronce en Galicia.

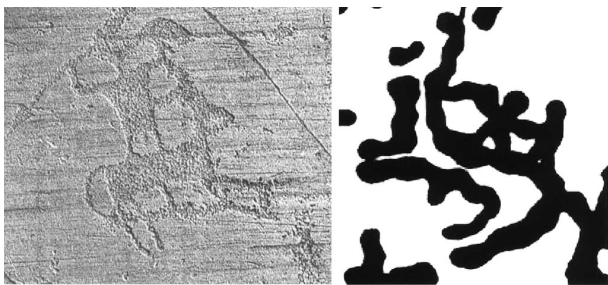


Figura 5: Escenas de monta acrobática en Nanquane (1, Valcamónica) y en Chan da Lagoa (2, Campo Lameiro).

claros paralelismos en algunas rocas de Valcamonica en el norte de Italia, como ocurre en la roca 50 del Parque de Nanquane.

Por lo tanto, a mi entender, queda claro que la obtención de recursos en la caza no es un contenido explicitado en los paneles. Más bien este tipo de actividades deben ser entendidas, en el marco de un contexto ritual, como una prueba de las cualidades del cazador que se comporta como un guerrero o héroe rechazando todo tipo de ventajas para obtener la pieza que persigue. Por esta razón la modalidad de caza posiblemente practicada durante la Edad del Bronce bien podría perseguir dos finalidades fundamentalmente: la consolidación por parte de algunos individuos de su estatus de cazador o de guerrero o la consecución del mismo, es decir, la actividad cinegética como iniciación o rito de paso.

En numerosas sociedades primitivas o sociedades guerreras, la caza es entendida como un proceso de aprendizaje y de preparación para la guerra. De este modo, el futuro guerrero ha de concebir la caza como una emulación del combate y en concreto de un tipo de lucha en el que, más que la conquista, lo que se persigue es la acumulación de gloria, el prestigio social y en última instancia legitimar en unos casos su posición dominante en la sociedad y en otros adquirir prestigio (Clastres 1987); tal y como ocurre en numerosas sociedades de diversas geografías, especialmente las guerreras tales como los Samburu, los Massai, Himba o Baruya en África Oriental y los Sambia en Oceanía (Godelier 1986, Gilmore 1994). Por esta razón la caza, como metáfora de la guerra, ha de realizarse bajo ciertas condiciones.

Si tomamos como ejemplo los ritos en la caza para la Grecia Arcaica estudiados por S. Reboveda, vemos como el adolescente ha de ser sometido a una iniciación para poder acceder a la guerra y al matrimonio. Los jóvenes cambian de aspecto físico y de vestimenta, son rapados y vestidos con harapos, andan descalzos, etc. Son separados del espacio cotidiano, al cual no podrán volver antes de transcurrido un tiempo en el que se entrenan para la futura vida de soldado, apartados de su familia, la segregación tiene lugar fuera del espacio cívico, en un medio hostil y salvaje, en el cual han de subsistir sirviéndose de la caza. Acceden a un cambio en las costumbres morales: existe cierta permisividad respecto al hurto y se permiten las

relaciones homosexuales, se alteran por tanto las normas de la vida cotidiana. Por último, para retornar a la vida cívica con un nuevo estatus, el iniciado ha de llevar a cabo alguna hazaña, generalmente cazar alguna fiera salvaje que era entregada a su maestro (Reboveda Morillo 1995).

Volviendo a Galicia y para el caso concreto de la Edad del Bronce, podemos preguntarnos: ¿De qué modo el estudio del arte rupestre contribuye a ampliar nuestro conocimiento sobre el posible uso de la caza como actividad ritual? Sobre este asunto se pueden encontrar en el arte rupestre algunas pistas en los paneles analizados, que nos pueden ayudar a profundizar en el tema de la caza ritual o iniciática.

En los petroglifos gallegos se ha observado una clara incompatibilidad a la hora de compartir panel entre tres tipos de elementos grabados: la lanza, la equitación y la monta de ciervo. ¿Cómo puede ser esto interpretado?

Para responder a estas preguntas debemos tener en cuenta que: en primer lugar, el animal que se escoge, amén de toda su posible carga simbólica, ha de ser de gran porte y veloz, el hecho de que los ciervos con lanzas clavadas nunca compartan panel con los jinetes parece indicar que el caballo no es utilizado para la caza del ciervo, al menos de una forma directa, es decir, que el cazador no dispara desde la grupa de su caballo, sino que el abatimiento del animal ha de hacerse a pie para, de este modo, incrementar el mérito del lancero.

En segundo lugar, la ausencia de arcos y de trampas nos evoca una vez más la caza heroica, en la que el cazador ha de acercarse a la pieza en campo abierto, despreciando casi al máximo cualquier ventaja sobre el animal, en definitiva, se trata de emular una lucha cuerpo a cuerpo y no una mera captura de una pieza.

En tercer lugar, hay que manifestar que aunque la monta a caballo no parece intervenir directamente en la captura del ciervo sí pudiera intervenir indirectamente. ¿Qué papel puede desempeñar entonces? Observando algunas escenas como la de Pinal do Rei en la que dos jinetes rodean al ciervo macho, conduciéndolo y de este modo aislándolo del resto de la manada; por otro lado, si advertimos que en la mayoría de los paneles con escenas de equitación los jinetes aparecen en posición periférica (Chan da Lagoa II, Laxe das Cruces, Laxe da Sartaña, etc.), esto podría sugerir la idea de que el caballo pudo haber sido utilizado para reagrupar o conducir la manada hacia un lugar determinado, lo cual no es contradictorio con la ya mencionada monta acrobática.

Por último debemos tener presente la monta sobre ciervos, ¿Qué sentido pueden tener este tipo de escenas en el contexto en el que nos movemos? ¿Son en realidad ciervos los que aparecen con un jinete en los petroglifos de la Edad del Bronce? Si nos detenemos en algunas particularidades presentes en algunos ciervos y en algunas escenas de monta, podemos comprobar que existen detalles que no se corresponden con lo que cabría esperar en una representación de un ciervo, me refiero

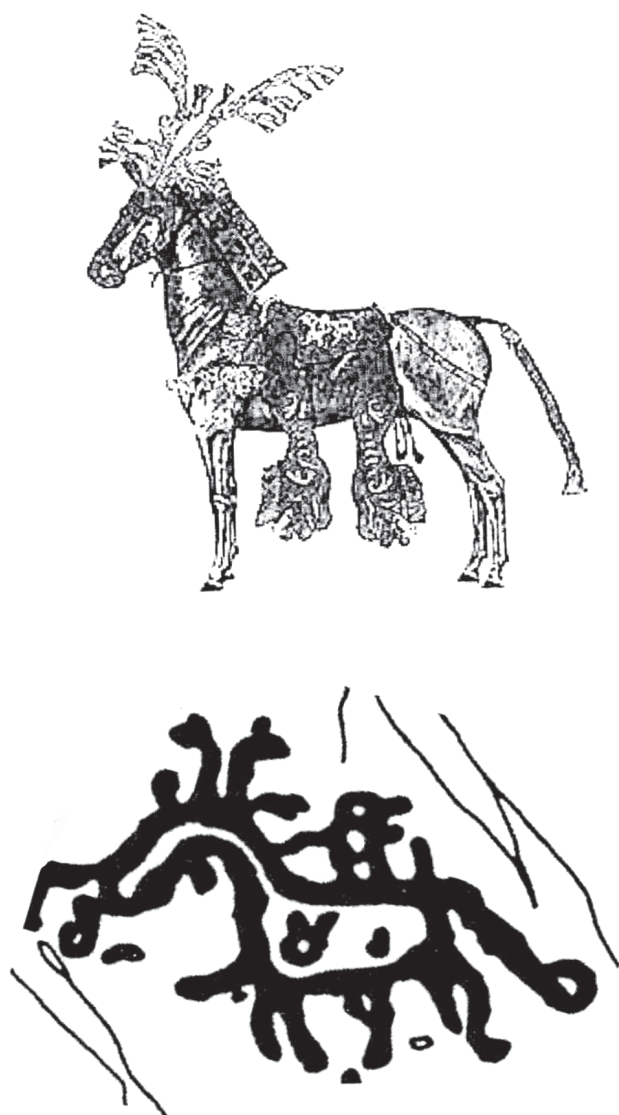


Figura 6: Detalle del petroglifo de A Pedreira (Redondela) y cervallo de Pazyryk (Kazajstan).

concretamente a una escena de monta de un petroglifo de la estación de A Pedreira (Redondela), en ella se observa un jinete sobre un cuadrúpedo con una larga cola, dos líneas que parten del vientre del animal y que no se corresponden con la ubicación de lo que sería el falo y una cornamenta que difiere de la de un ciervo o de la cualquier otro animal. ¿Cómo podemos entonces interpretar esta curiosa figura? Por un lado no parece tratarse de un ciervo a juzgar por la longitud del rabo, tampoco parece tratarse de un caballo por la presencia de la cornamenta. En principio cabría interpretarlo bien como un animal mítico, por ejemplo un híbrido del caballo y el ciervo, bien como un équido adornado con un penacho u objeto similar. En mi opinión no hay que descartar ninguna de las dos posibilidades, ya que son perfectamente compatibles, posiblemente podríamos estar ante la representación de un animal real, es decir un caballo con cuernas artificiales, que evocase a un animal mítico. Esta última posibilidad no

debe sorprendernos, puesto que contamos con paralelos en áreas tan distantes de Galicia como Kazajstan, concretamente en la región de Altai; nos referimos a los resultados de la excavación del kurgan I en Pazyryk (Griaznov) perteneciente a la Edad del Hierro (s. V a. C.), (Deonna 1957 y Rolle 1980), en dicho enterramiento fueron exhumados numerosos caballos con cornamentas artificiales que imitan a las de los ciervos (Fig 6). No se me escapa el salto geográfico y cronológico entre ambos casos, uno situado en el corazón de Asia en la Edad del Hierro y otro en el extremo occidental de Europa en la Edad del Bronce, lo que pretendo constatar es la factibilidad de la existencia de caballos con ornamentaciones y que éstas puedan ser un signo de la relevancia simbólica que podía contener este cuadrúpedo. Pero la similitud entre la decoración del caballo kazajstano y gallego es demasiado estrecha como para considerarla un hecho puramente casual. Si observamos con detenimiento ambos cuadrúpedos, vemos que las cornamentas, aunque imitan a las de un ciervo, presentan algunas diferencias, los troncos principales de las astas son perpendiculares a la cabeza y en la parte superior se curvan hacia afuera, mientras que las propias de los ciervos son oblicuas a la cabeza y curvadas hacia adentro en la parte superior; por otra parte las similitudes en la disposición de las ramificaciones de la cuerna postiza se ajustan hasta el más pequeño detalle (como son los dos apéndices de la parte inferior de la cornamenta o los dos colgantes de la parte inferior de la manta que reposa sobre la grupa del animal) y tampoco hay que pasar por alto la presencia de la decoración de la cola, más ancha en el extremo distal. El parecido entre ambos *cervallos* no parece ser producto de la casualidad o de dos fenómenos inconexos, tampoco creo que sea debido a un fenómeno de difusión, quizás la clave haya que buscarla en la posible existencia de un substrato cultural común (¿indoeuropeo?) para las comunidades que habitaron el noroeste ibérico en la Edad del Bronce y para la cultura Escita, y que esta costumbre también haya dejado huella pétreo en los petroglifos de la Edad del Hierro del norte de Italia donde también se localizan algunos ejemplos de representaciones de animales medio caballos, medio ciervos.

En todo caso, la existencia de caballos con cuernas ornamentales en los petroglifos gallegos puede interpretarse como un indicio más del valor de la caza como una acción ritual. En contra de esta propuesta se podría argumentar que el caso del petroglifo de A Pedreira es excepcional, pero ¿podrían ser interpretados como caballos con cornamenta las representaciones de Os Carballos (Campo Lameiro) (Fig. 4) o de Os Mouchos (Rianxo)? Si observamos estos dos cuadrúpedos comprobamos que presentan en el cuello sendas líneas horizontales que recuerdan al sistema de subjección de las cuernas del caballo de Pazyryk.

Retomando el hilo de la argumentación, recordaremos que existían dos tipos de escenas, una que parecía repre-



Figura 7: Nabal do Martiño (Tourón). Según Peña Santos y Rey García (2001).

sentar a uno o varios jinetes conduciendo o acosando a una manada de ciervos y otra en la que los cazadores aparecían a pie dando muerte a dichos animales. Esto, sumado a otros elementos iconográficos puede ayudar a plantear la posibilidad de la existencia de dos grupos iconográficos que procedo a sintetizar en las siguientes líneas.

PRIMER GRUPO ICONOGRÁFICO: LA PERSECUCIÓN DE LA MANADA

Sin duda la coincidencia de los mismos motivos en un mismo panel no determina la existencia de un grupo iconográfico, pero esto es un primer paso para identificarlos. En Pinal do Rei, Laxe das Rodas, Laxe da Sartaña, Chan da Lagoa II y Nabal do Martiño coinciden tres motivos: la escena de monta, los círculos y los cérvidos (Tabla 1). Pero las similitudes entre las cuatro composiciones también atañen a otros aspectos. En ninguno de los cuatro petroglifos aparece un ciervo macho de mayor tamaño que los restantes, la aparición de un cazador a pie o a caballo parece sembrar el desorden en el grupo de cuadrúpedos, en algunos casos la manada de ciervos sin cornamenta aparecen separados de los ciervos astados, como se ve claramente en Nabal do Martiño, lo que podríamos inter-

pretar como una estrategia que busca la selección de una pieza de caza en función de su sexo, esto último podría explicar la presencia de los jinetes que sin duda facilitarían esta labor. La escena en definitiva pudiera estar representado **una caza selectiva con la intención de matar a un ciervo macho y adulto o simplemente aislarlo**. Apuntamos aquí la posibilidad de que la intención de estos cazadores sea capturar o conducir a la manada por el hecho de que no aparezcan lanzas clavadas.

SEGUNDO GRUPO ICONOGRÁFICO: EL ÍDOLO Y LA CAZA DEL CIERVO

Este otro grupo está formado por los paneles de Os Carballos (Fig. 4), Laxe das Cruces, Pedra das Ferraduras (Fig. 9), Rotea de Mendo y Outeiro do Cogoludo. En tres de las cinco rocas coinciden cuatro motivos: lanzas clavadas, ídolos, (ambos muy infrecuentes en los petroglifos, especialmente los últimos), círculos y cérvidos machos. En cuatro casos existe un macho de mayor tamaño, aparece la figura del ídolo claramente asociada a la cornamenta del ciervo o a su parte delantera, los cazadores aparecen todos a pie y en dos paneles los ciervos aparecen con lanzas clavadas. Dentro de este grupo iconográfico, en el petroglifo de Laxe das Cruces coinciden todos los

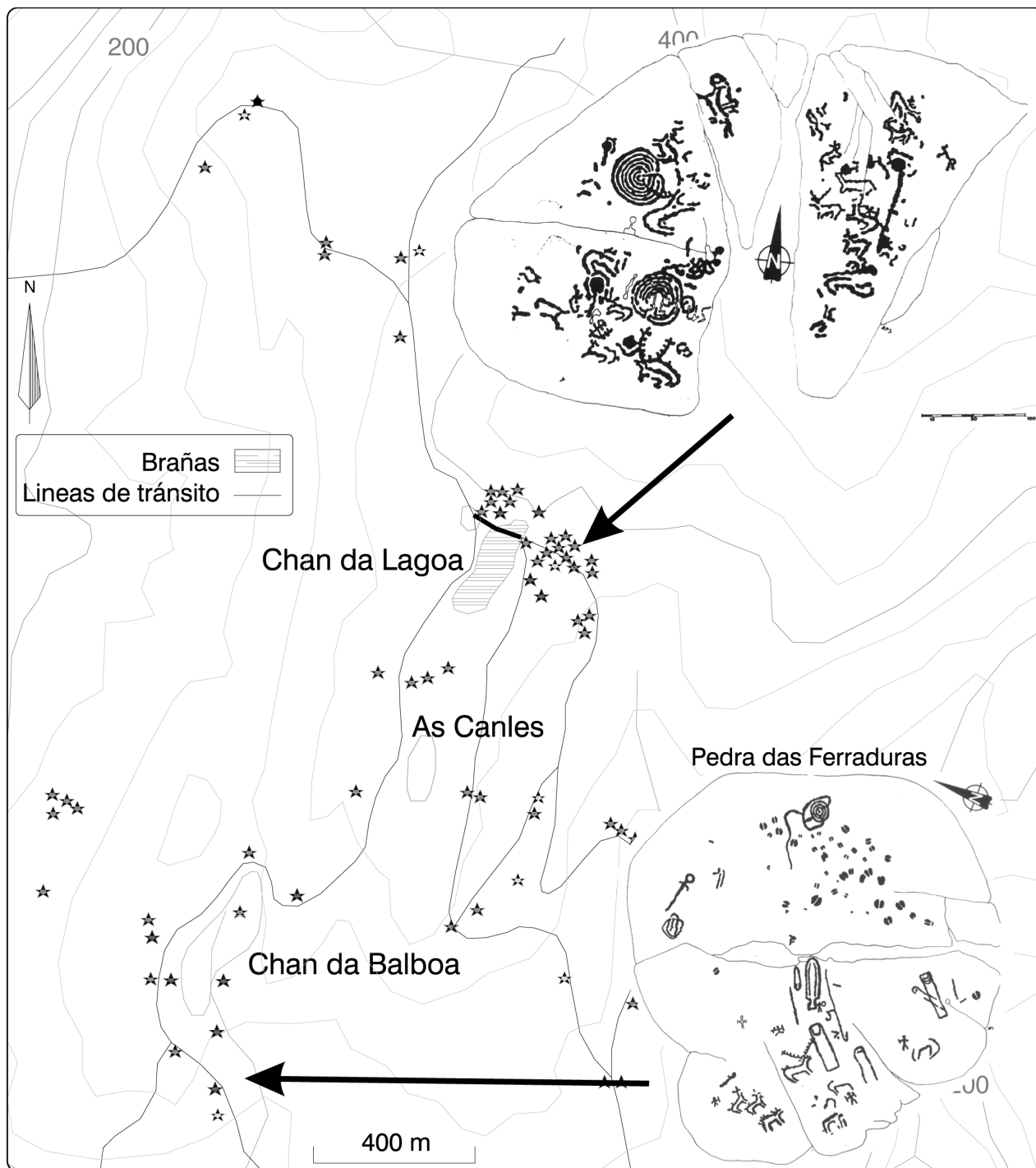


Figura 8: La estación de Caneda. Situación de los petroglifos principales y estructuración espacial de la estación.

elementos a excepción de las lanzas clavadas, en esta composición volvemos a encontrar un gran cérvido con un ídolo asociado a su cornamenta, los dos jinetes aparecen muy apartados de la escena principal, (al igual que en Outeiro do Cogoludo), siendo, en el caso de Laxe das Cruces, un cazador a pie la figura humana más cercana y que con seguridad comparte escena con la manada de ciervos.

En definitiva los dos grupos iconográficos de la caza se pueden sintetizar del siguiente modo en la tabla 2.

Pero si bien existen elementos comunes en el segundo grupo iconográfico, éste puede ser dividido en dos subgrupos, uno formado por Laxe das Cruces, Outeiro do Cogoludo y Rotea de Mendo y otro en el que cabrían Pedra das Ferraduras y Os Carballos. La principal diferencia entre el primero y el segundo es la representa-

1º grupo	Cazadores a caballo	Sin lanza	Ausencia de gran ciervo	Separación machos / hembras	Animales orientados hacia la izquierda o izquierda y derecha
2º grupo	Cazadores a pie	Lanzas clavadas	Macho de gran tamaño	No separación por sexos	Animales orientados hacia la derecha

Tabla 2: Grupos iconográficos.

ción de la muerte del ciervo, en el segundo subgrupo el gran ciervo aparece con las lanzas clavadas, mientras que en el primero no ocurre esto. Aunque en los cinco paneles los ciervos se orientan predominantemente hacia la derecha y los ídolos aparecen en la parte delantera del ciervo principal.

Avanzando un escalón más en el terreno interpretativo, sabedores de lo inseguro del terreno, podemos sugerir que podemos estar ante la representación de dos formas distintas de prácticas cinegéticas o ante dos fases distintas de un mismo proceso que comenzaría con la conducción de la manada, representada en el primer grupo iconográfico, o de un ciervo macho en particular hacia un determinado lugar para posteriormente dar caza a ese gran ciervo o a un grupo, representado en el segundo grupo iconográfico.

En el siguiente apartado se trata de integrar los resultados de los análisis iconográficos y etnográficos en el paisaje, con el fin de completar la interpretación de los contenidos de los paneles alusivos a la caza y poder plantear una hipótesis sobre la finalidad de estas posibles áreas rituales de la Edad del Bronce. En las siguientes líneas veremos si el modelo de emplazamiento de los petroglifos con escenas de caza es compatible con la finalidad propuesta para este tipo de paneles.

ICONOGRAFÍA Y REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE

MODELO DE ESTRUCTURACIÓN ESPACIAL DE LA ESTACIÓN DE CANEDA

En las siguientes líneas se analizará la forma en que los petroglifos se distribuyen en el área de Caneda y qué principios parecen haber seguido los grabados rupestres para organizar el espacio de dicha área. De lo que se trata es de comprobar que, si en realidad existe un modelo estructural para el arte rupestre de la Edad del Bronce, éste debe ser observable en distintas escalas de análisis y que, los patrones que rigen la distribución de los elementos en los distintos niveles, no deben ser contradictorios entre sí.

En la estación de Caneda se han definido siete sectores formados por conjuntos de petroglifos cercanos entre sí, pero que en realidad constituyen un todo internamente coherente. Dos de estos conjuntos concentran el

mayor número de grabados, la mayor variabilidad tipológica de motivos y además, es en estos dos lugares, donde se registran motivos exclusivos o minoritarios. Me refiero a Chan da Lagoa y Chan da Balboa, rellanos ocupados por una braña y sitios de confluencia de líneas de tránsito (Fig. 8). En estos dos sectores localizamos la práctica totalidad de las representaciones de cérvidos, las únicas representaciones de ídolos del área de Caneda, y las únicas representaciones humanas y escenas de equitación. Otro aspecto a resaltar es que es en estos dos sectores donde se encuentran los tres paneles de mayor complejidad. En definitiva se trata de los denominados lugares centrales o puntos nodales; que junto a las zonas de paso, los accesos o lugares de transición y cuencas marginales configuraban el paisaje rupestre (Santos 1998).

Por lo tanto, tenemos dos sectores principales, uno situado al norte y en una posición elevada (Chan da Lagoa) y otro al sur y en una posición baja con respecto al otro (Chan da Balboa) (Fig. 8). En Chan da Balboa se sitúa el panel más complejo que sin margen de dudas se trata de Pedra das Ferraduras, donde encontrábamos una escena de caza y cierta alusión al mundo bélico por la presencia de las espadas, por otra parte, la orientación de los cérvidos era opuesta y convergente, aparecía también un ídolo en posición central al cual se le superponía la cornamenta de un cérvido de mayor tamaño que los restantes. El segundo panel de mayor complejidad, Coto do Rapadoiro, presentaba una escena de caza, pero al contrario que en el caso anterior, no aparecía ningún utensilio bélico, el ídolo se situaba en una posición marginal y los cuadrúpedos se orientaban en direcciones divergentes. Teníamos por lo tanto, una serie de oposiciones entre los dos extremos del sector de Chan da Balboa: bajo::alto, complejo::menos complejo, convergencia::divergencia, ídolo central::ídolo marginal, gran ciervo::ausencia de gran ciervo.

Si aumentamos la escala de análisis a toda el área de Caneda volvemos a encontrar los mismos pares de oposiciones. Así el llano de Chan da Lagoa aparece en una posición elevada con respecto a Chan da Balboa, son los dos únicos sectores en los que se representan escenas de caza y figuras idoliformes, aunque éstas en Chan da Lagoa aparecen en posición marginal y en Pedra das Ferraduras en posición central. Por último, mientras la escena de caza de Chan da Lagoa (Fig. 8) carece de un gran cérvido que ordena la manada, en Pedra das

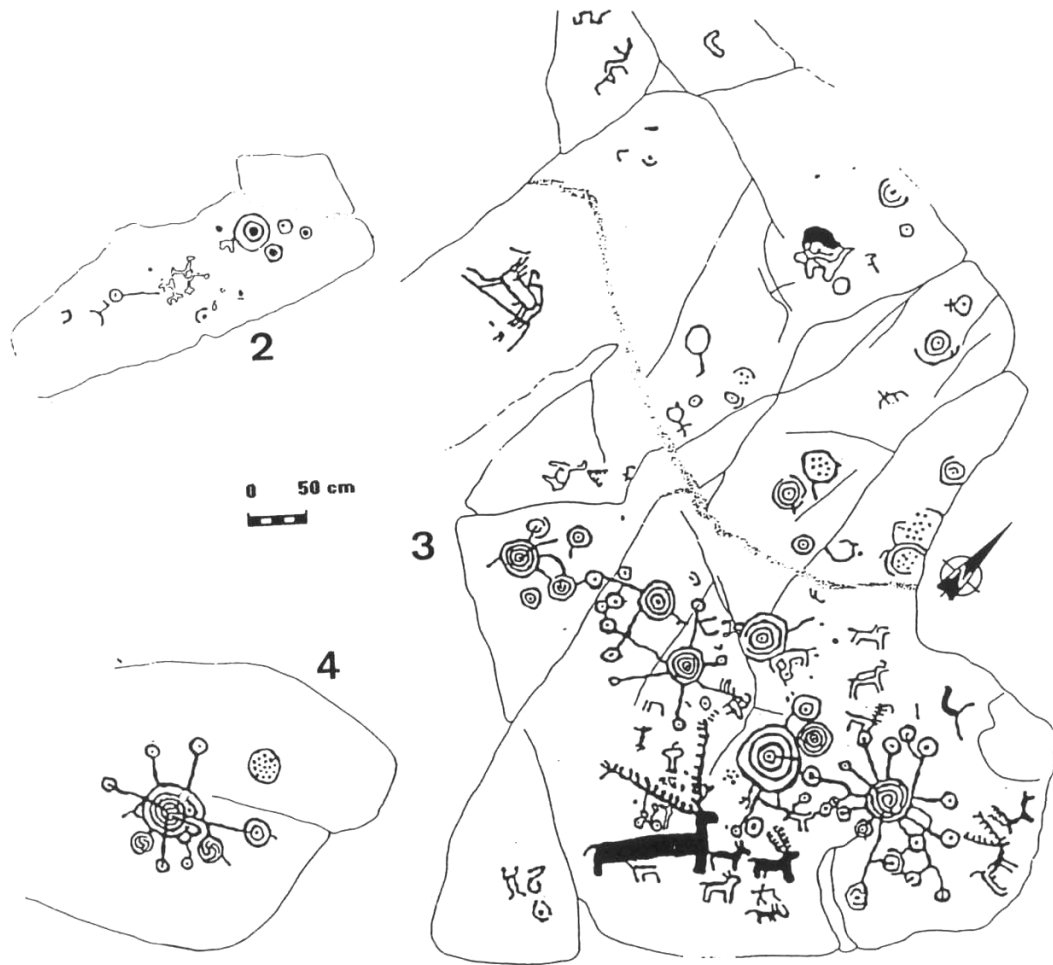


Figura 9: Laxe das Cruces (Tourón). Según Peña Santos y Rey García (2001).

Ferraduras sí aparece un animal que lidera el grupo. De este modo volvemos a encontrar en la estación de Caneda la misma secuencia que aparecía a escala reducida en el sector de Chan da Balboa aunque con ligeras variantes: Elevado → menos complejo → ciervos desordenados → ídolo marginal → ausencia de gran ciervo → animales sin lanzas; en oposición a: bajo → más complejo → ciervos ordenados → ídolo central → presencia de gran ciervo → animales con lanzas. En la tabla 3 se esquematizan los pares de oposiciones.

Para cumplimentar definitivamente el modelo estructural de Caneda se ha de añadir que entre ambos lugares centrales existen áreas transicionales o de comunicación entre ellas. En estas zonas de paso, los paneles presentan combinaciones circulares y cuadrúpedos, que al contrario de las dos zonas principales ambos motivos nunca

CHAN DA LAGOA	PEDRA DAS FERRADURAS
Posición elevada	Posición baja
Escena de acoso	Escena de caza
Ciervos desordenados	Ciervos ordenados
Ciervos sin lanzas clavadas	Ciervos con lanzas clavadas
Ciervos con orientación divergente	Ciervos con orientación convergente
Ídolo marginal	Ídolo central
Ausencia de gran ciervo	Presencia de gran ciervo

Tabla 3: Comparativo de escenas de caza en Caneda.

aparecen en la misma roca. Este dato podría ser interpretado como un indicio más que apunta hacia la posibilidad de que en ocasiones existiese alguna conexión semántica entre círculos concéntricos y brañas, esto sería perfectamente coherente con el hecho de que en los petroglifos que están cerca de las brañas los círculos y los ciervos aparezcan en el mismo panel y que en los petroglifos más alejados de las brañas los cuadrúpedos y los círculos aparezcan siempre en rocas separadas. En la tabla 3 se representa el modelo ideal del área de la estación de Caneda

Nabal do Martiño

Posición elevada
Ciervos divergentes
Ausencia de ídolo
Ausencia de gran ciervo
Ciervos y círculos
comparten panel



Coto das Sombrías

Posición intermedia
Ciervos y círculos
Están separados



Laxe das Cruces

Posición baja
Ciervos convergentes
Ídolo
Gran ciervo
Ciervos y círculos
comparten panel

Figura 10: Modelo estructural de la estación de Tourón

En las siguientes líneas se trata de comprobar si este modelo puede funcionar en estaciones de arte rupestre situadas fuera del área de Campo Lameiro y de Caneda. Sólo de este modo es posible afinar más en la definición del modelo o simplemente comprobar si este modelo no es tal y el fruto de un cruce aleatorio de ciertas circunstancias. Sólo la reiteración de este mismo modelo en distintas zonas permitirá afianzar y dar verdadera consistencia a esta propuesta. Así nos trasladamos a la estación de Tourón en Ponte Caldelas.

MODELO DE ESTRUCTURACIÓN ESPACIAL DE TOURÓN

En las siguientes líneas se trata de comprobar si el modelo estructural definido para la estación de Caneda es aplicable, o al menos es coherente, con el de la estación de Tourón, la cual está formada por un numeroso grupo de rocas grabadas situadas a unos 15 km al sur de Caneda. Para ello es necesario empezar por definir las partes de las que se compone el paisaje de la estación y si es posible proponer una analogía con los anteriores grupos rupestres.

En la zona existen claramente dos paneles que destacan sobre el resto por su complejidad, caracterizándose éstos por su mayor tamaño, por la cantidad de motivos y por la variedad tipológica de éstos, a lo que hay que añadir que, una vez más poseen motivos exclusivos que no es posible registrar en otros grabados de la misma estación, los petroglifos a los que nos referimos son Laxe das Cruces y Nabal do Martiño. En ambos se representan escenas de caza pero con nítidas diferencias, estableciendo una analogía serían equiparables a Pedra das Ferraduras y Chan da Lagoa respectivamente.

Laxe das Cruces se encuentra a menor altitud que Nabal do Martiño. Se representa una escena de caza en la que los ciervos siguen una formación ordenada, donde aparece una figura humana que captura a uno de los cuadrúpedos y en la que destaca un ciervo de mayor tamaño, con una cornamenta desproporcionadamente grande. Además es necesario destacar la presencia de dos ciervos en posición convergente en el extremo inferior derecho del panel que parecen representar el punto de llegada de los ciervos situados por debajo de los círculos y los pequeños cuadrúpedos situados por encima de dichas figuras. También, como motivos destacables, están las dos figuras situadas entre las astas del gran ciervo, ocupando una posición análoga a la de los idoliformes en otros grandes paneles como Pedra das Ferraduras o Laxe

da Rotea de Mendo, por esta razón los interpretamos como posibles representaciones de la misma figura en los tres casos mencionados.

Nabal do Martiño: se sitúa en una posición topográfica superior. Se trata de un panel de menor complejidad que el anterior. En esta escena, los animales corren en dos direcciones opuestas, los situados a la izquierda del panel se dirigen hacia el NW yendo ladera arriba y los de la derecha se dirigen hacia el SE como siguiendo el camino que desciende hacia la cubeta en la que se encuentran los restantes petroglifos. Estamos por lo tanto ante dos grupos de animales en posición divergente. Por otro lado hay que destacar la ausencia de un gran ciervo que destaque por su tamaño o forma de ejecución y por último hay que hacer notar la ausencia de la figura del idoliforme u otra figura asimilable o interpretable como tal. Hay que hacer notar la separación entre sexos, situándose las hembras en la parte alta y los machos en la parte baja.

Como complemento a estos dos puntos principales tenemos un grupo de rocas en la parte central de la estación, en concreto en Coto das Sombrías, que sirve como transición entre ambos, es decir, un lugar análogo al sector de As Canles en Caneda. En Coto das Sombrías se localizan en diversas rocas cérvidos, combinaciones circulares y escenas de equitación, pero al igual que sucedía en As Canles los círculos concéntricos y los animales aparecen en rocas separadas, en oposición a los dos puntos principales en los que círculos concéntricos y ciervos comparten panel.

Por tanto, en la tabla 4, podemos derivar de lo observado un esquema muy similar al de los anteriores grupos rupestres:

NABAL DO MARTIÑO	PEDRA DAS FERRADURAS
Posición elevada	Posición baja
Escena de acoso	Escena de caza
Ciervos divergentes	Ciervos convergentes
No ídolo	Ídolo
Ausencia de gran ciervo	Presencia de gran ciervo

Tabla 4: Comparativo de escenas de caza en Tourón.

Combinando los grupos rupestres de Caneda y Tourón se define un modelo organizativo en la tabla 5, que es compatible en los dos casos:

Lugar principal superior	Lugar principal inferior	Zona de transición	Zona periférica
Posición elevada	Posición baja	Ocupa una zona entre los dos lugares principales	Posición periférica
Escena de caza o acoso	Escena de caza	Composiciones simples	Sin escenas
Ciervos divergentes o desordenados	Ciervos convergentes	Cuadrúpedos en fila o con distribución vertical	Sólo combinaciones circulares
Círculos concéntricos y ciervos comparten panel	Círculos concéntricos y ciervos comparten panel	Círculos concéntricos y ciervos en rocas separadas	Combinaciones circulares con cazoletas
Ídolo en posición periférica o sin él	Ídolo en posición central	Sin ídolo	Sin motivos figurativos
Manadas de animales macho sin gran ciervo	Presencia de gran ciervo	Reducido número de ciervos	Sin ciervos

Tabla 5: Modelo estructural de Caneda y Tourón.

Una vez propuesta la estructuración espacial de los grabados en varias zonas del occidente gallego, creo que es necesario profundizar en nuestro análisis e intentar una aproximación al posible sentido y significado del espacio de al menos algunas de las estaciones de arte rupestre, en especial la de Caneda y la de Tourón, que al disponer de numerosas escenas con motivos figurativos nos permite aventurarnos en el terreno de la interpretación.

INTERPRETACIÓN DEL PAISAJE DE LAS ESTACIONES RUPESTRES

Casi con toda probabilidad, la finalidad de los lugares con arte rupestre en la Galicia de la Edad del Bronce haya sido muy variada, aunque seguramente el tipo de actividades, en la mayoría de los casos debió tener en mayor o menor medida cierta relación con la esfera de lo ritual. Sabemos que el arte rupestre parece estar apartado, aunque no necesariamente alejado, de los asentamientos domésticos. Para ser más precisos, podemos decir que los petroglifos se sitúan en el ambiente silvestre y más concretamente, en la transición entre el espacio salvaje y el doméstico. Por su contenido, que al menos en los paneles con motivos figurativos alude claramente al tema de la caza y la de la guerra, podemos trabajar con la hipótesis de que las estaciones o sitios con grabados al aire libre fuesen áreas donde se pudieron haber llevado a cabo actividades de fuerte contenido simbólico relacionadas con el mundo del varón, de la caza y la guerra. Aunque no es descartable que algunos lugares con grabados abstractos de los que, por el momento, no nos es posible conocer su contenido, hayan sido áreas rituales destinadas a otros grupos sociales como por ejemplo las mujeres. De todos modos es significativo que todos los paneles en los que el contenido se manifiesta de forma explícita aluden al tema de la

caza y la guerra, y que el sexo de sus protagonistas o bien no se muestra explícito o bien es claramente masculino, actualmente podemos constatar que no existe ninguna representación humana que presente atributos físicos que puedan considerarse femeninos¹².

Hemos visto como en Tourón y en Caneda existía un complejo sistema de petroglifos que se organizaban en torno a dos cubetas, una superior y otra inferior con paneles que aludían a la misma temática: la caza.

En las cubetas superiores de las dos zonas (Nabal do Martiño y Chan da Lagoa respectivamente) se representan escenas en las que una figura o figuras humanas a pie o a caballo irrumpen en medio de una manada de ciervos, lo cual parece provocar cierto desorden en el grupo de animales que tienden a dispersarse o que bien son reagrupados o conducidos por jinetes que se sitúan en los márgenes de las composiciones. En Chan da Lagoa o en Nabal do Martiño, los ciervos comparten panel con las combinaciones circulares pareciendo de este modo representar la cercanía física entre la braña o el rellano y los cuadrúpedos, que en su mayoría se orientan hacia el SW, es decir hacia el siguiente lugar en el que se concentran grabados rupestres, que en Caneda es el sitio de As Canles y en Tourón Coto das Sombrifñas. En estos dos sitios los paneles son más sencillos y en ambos casos los círculos concéntricos y los ciervos aparecen separados, coincidiendo de este modo con un alejamiento entre petroglifos y brañas. Mientras no nos acerquemos a la siguiente braña los cuadrúpedos no vuelven a compartir panel con los círculos concéntricos.

Aunque con toda probabilidad el contenido de los petroglifos debió de ser polisémico, podríamos interpretar parte de las estaciones rupestres más complejas como escenas y representaciones de estrategias de caza ritual, pero no por ello menos real, que muy probablemente

¹² Sobre el tema del género en arte rupestre considero interesante el trabajo de Díaz-Andreu (1998). En este artículo la autora señala acertadamente las dificultades para definir el sexo y el género de las figuras humanas representadas en el Arte Levantino. Este problema es causado por la ausencia, en muchas ocasiones de atributos sexuales primarios ni secundarios, además a este hecho hay que añadir, como bien indica dicha autora, los prejuicios culturales que todo investigador posee.

tendrían lugar en los mismos zonas en las que aparecen dichos grabados. Es decir, que existiría una estrecha relación entre ciertos niveles de significado de algunos petroglifos y las actividades rituales que tendrían lugar en su entorno, en otras palabras no sólo existiría una relación entre grabado y soporte sino también entre paisaje, entorno y significado de las escenas.

En definitiva, una de las interpretaciones posibles sobre la finalidad de las estaciones de Tourón y Caneda-Fentáns, sería la de lugares de agregación de guerreros y cazadores, que llevarían a cabo ciertas actividades de carácter ritual y posiblemente iniciático. La correspondencia entre escenas grabadas y paisaje se comprueba, hipotéticamente, en que la posición relativa entre cuadrúpedos y los círculos concéntricos es la misma que entre los petroglifos y las brañas, que la dirección en la que se *mueven* los ciervos grabados coincide con las líneas de tránsito. Y, por último, señalar una vez más los paralelismos iconográficos entre escenas de acoso de los animales con jinetes y escenas con idoliformes y caza con lanza de los ciervos. Pero, mencionado esto último, cabe preguntarse si estas dos zonas son un caso aislado en la comarca de Terra de Montes o si es posible volverlo a encontrar en sitios más distantes.

En el análisis sobre la iconografía de la caza, habíamos visto, entre otras cosas, cómo la relación jinete, grupo de animales desordenado, escena de acoso, por un lado y ausencia de jinetes, grupo ordenado o convergente y presencia de ídolo y lanzas clavadas por otro, se repetía en un buen número de paneles repartidos por diversos puntos relativamente distantes de la Galicia Occidental como Terra de Montes, Península da Barbanza o Península do Morrazo, pero faltaba por comprobar si la estructuración espacial de las estaciones también se repetía tanto en el nivel iconográfico como en la distribución en el espacio. La primera dificultad con la que nos encontramos a la hora de comprobarlo es que los motivos figurativos no aparecen en todas las zonas y que las escenas de caza no son muy numerosas. En todo caso sí fue posible localizar una tercera zona que repite la estructura distributiva y la iconografía de Tourón y de Caneda-Fentáns, ésta es la zona de Rianxo.

Los petroglifos de la zona de que brevemente me ocupó en las siguientes líneas se distribuyen fundamentalmente en torno a dos áreas. Una de ellas se sitúa en torno a una cuenca inmediata al mar en un lugar conocido como Os Mouchos y una segunda concentración de grabados se sitúa en torno a la cubeta de Os Campos situada en una cota superior con respecto a la anterior. En principio, la zona reúne las características necesarias para poder realizar un análisis comparativo: posee motivos figurativos alusivos a la caza y los grabados se organizan en torno a dos cuencas¹³.

El conjunto de Os Mouchos, situado a una altitud inferior, está formado por unas dieciocho rocas decoradas con cérvidos, combinaciones circulares y escenas de equitación. Iconográficamente encontramos las características formales típicas del Estilo de Arte Rupestre de la Edad del Bronce, entre las que destacamos la ubicación de los círculos en cotas superiores con respecto a los animales, disposición diagonal de las figuras, etc. Los cuadrúpedos cuando aparecen a la misma altura se orientan en la misma dirección, pero cuando se orientan de forma opuesta los animales se distribuyen a alturas distintas de tal modo que, aunque su colocación es ordenada, en ningún momento se orientan de forma convergente. Por otra parte, en ningún caso aparecen animales con lanzas clavadas, con lo cual se cumple la norma de la incompatibilidad iconográfica entre escenas de monta y ciervos con lanzas clavadas.

Si nos dirigimos hacia la braña de Os Campos, rodeada por más de una veintena de rocas grabadas, observaremos ciertas diferencias iconográficas con respecto al grupo anterior. Hay al menos dos casos en los que los cuadrúpedos se orientan de forma convergente, pareciendo incluso con los hocicos unidos; no se ha localizado ninguna escena de equitación y aparece un animal con una lanza clavada.

Aunque la estación de Rianxo no posee la complejidad iconográfica de Tourón o de Caneda-Fentáns, sí está regida espacial e iconográficamente por principios perfectamente compatibles. No hay que olvidar que las tres estaciones están formadas por un elevado número de rocas y llama la atención que en ningún caso se rompan los principios estructurales mínimos definidos para las estaciones rupestres complejas con temática cinegética. Por esta razón podemos proponer que en la zona de Rianxo pudo haber existido un área ritual análoga a las localizadas en Terra de Montes y que no sería descartable que en otras zonas, con una detenida prospección pudieran ser localizadas zonas de características similares, como por ejemplo en el entorno de Pinal do Rei (Península do Morrazo) o Laxe da Sartaña (Península da Barbanza).

Si realizamos una comparación entre las zonas de Tourón, Caneda-Fentáns y Rianxo podemos definir las siguientes características comunes a las tres:

1. Se organizan en torno a dos cubetas o brañas.
2. Las escenas de equitación nunca aparecen en la misma cubeta que los cuadrúpedos con lanzas clavadas.
3. En las cubetas en las que aparecen ciervos con lanzas clavadas, los animales aparecen orientados de forma convergente.
4. Las cubetas en las que aparecen escenas de equitación, los animales aparecen orientados de forma divergente o desordenada.

¹³ Los petroglifos de Os Campos serán estudiados basándonos en la publicación de Fernández Castro et al. (1994) ya que en la actualidad este conjunto está destruido en su práctica totalidad.

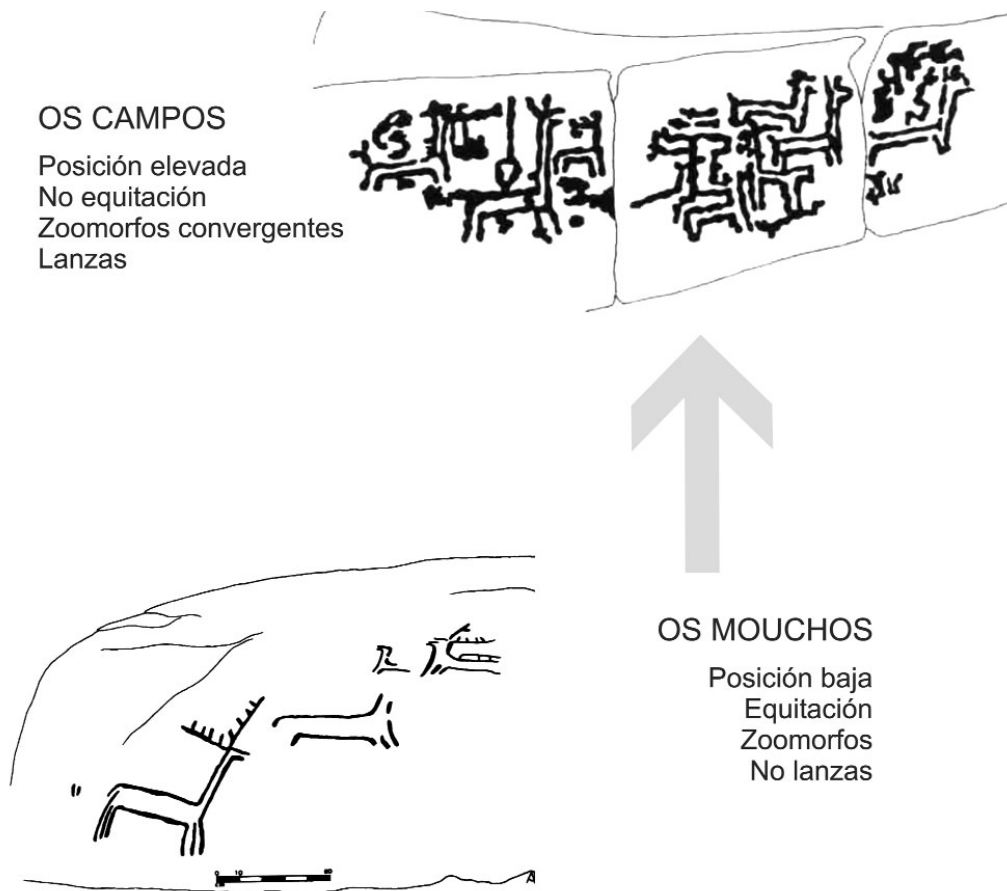


Figura 11: Modelo estructural de la estación de Rianxo. Se observa como se reitera el modelo genérico de este tipo de complejos rupestres.

5. Los ciervos con lanzas clavadas en estas escenas se orientan hacia la derecha.

Hasta aquí se ha intentado una aproximación a parte del significado de algunos de los petroglifos de la Edad del Bronce, así como la finalidad de los mismos. Creo que se ha demostrado que la disposición de los motivos en los paneles no es algo aleatorio y que la distribución de los petroglifos en el paisaje sigue cierta estructuración. Los paneles con escenas de caza se sitúan fuera del espacio doméstico, concretamente en las zonas de transición entre el espacio cultural y el espacio salvaje. Hemos visto como existen dos grupos iconográficos, diferenciables por su contenido, por la forma de construir el panel y por su em-

plazamiento. Asimismo se comprobado que la ubicación de los petroglifos con escenas cinegéticas y el contenido de los mismos, parece ser compatible con la idea de caza ritual en sociedades guerreras como las que pudieron haber poblado la Europa Occidental en el II milenio a. C.

AGRADECIMIENTOS

Felipe Criado, Marco García, Raquel López, Pilar Prieto, Anxo Rodríguez, Andrés Troncoso y al Laboratorio de Arqueoloxía del Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Bradley, R. 1997. Acerca del uso del arte rupestre para ilustrar la vida cotidiana del pasado. *Serie Arqueología Divulgativa* 3: 11-30.
- Bradley, R., Criado Boado, F. y Fábregas Valcarce, R. 1994a Rock art research as landscape archaeology: a pilot study in Galicia, northwest Spain. *World Archaeology* 25 (3): 374-90.
- Bradley, R., Criado Boado, F. y Fábregas Valcarce, R. 1994b Los petroglifos gallegos como forma de apropiación del espacio: algunos ejemplos gallegos. *Trabajos de Prehistoria* 51(2): 159-68.
- Clastres, P. 1987 *Investigaciones en Antropología Política*. México: Editorial GEDISA.
- Criado Boado, F. 1993a. Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje. *Spal* 2: 9-55.
- Criado Boado, F. 1993b Visibilidad e interpretación del registro arqueológico. *Trabajos de Prehistoria* 50: 39-56.
- Deonna, W. 1957 Cérvides & Chevaux. *Ogam*, 9, 2: 5-10.
- Díaz Andreu, M. 1998 Iberian Post-Palaeolithic Art and gender: discussing human representations in levantine art. *Journal of Iberian Archaeology*, vol. 0: 33-51.
- Dumézil, G. 1971. *Mito y Epopeya II*. Madrid.
- Eco, U. 1994. *La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Espinosa, G. 1996. Lari y Jamp'atu. Ritual de lluvia y simbolismo andino en una escena de arte rupestre de Arikulda 1. Norte de Chile. *Chungara*, vol. 28, (1-2) (impreso en 1998): 133-57.
- Fernández Castro, J.A., Piñeiro Hermida, P. y Ces Castaño, R. 1994. Un complejo de gravados rupestres en Rianxo-A Coruña. *Brigantium* 8: 199-244.
- García Alén, A. y Peña Santos, A. 1980. *Grabados rupestres de la Provincia de Pontevedra*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- Gilmore, D.D. 1994. *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Godelier, M. 1986. *La producción de grandes hombres: poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea*. Madrid: Akal.
- Hygen, A-S y Bengtsoon, L. *Rock Carvings in Borderlands*. Gothenburg: Warne Förlag.
- Peña Santos, A. y Rey García, J.M. 2001. *Petroglifos de Galicia*. Oleiros: Vía Láctea.
- Reboreda Morillo, S. 1995. La iniciación a la caza y el arco en la Grecia Antigua. *Minus IV*: 53-60.
- Rolle R., 1980. *Die Welt der Skythen*, Luzern - Frankfurt/M, p. 63
- Sainero, R. 1999. Diccionario Akal de mitología celta. Ed. Akal. Madrid.
- Santos Estévez, M. 1998. Los espacios del arte: construcción del panel y articulación del paisaje en los petroglifos gallegos, *Trabajos de Prehistoria*, 55, 73-88.
- Santos Estévez, M. 1999a A arte rupestre e a construción dos territorios na Idade do Bronce en Galicia. *Gallaecia* 18: 103-18.
- Santos Estévez, M. 1999b Espacio cultural y espacio salvaje: la construcción de territorios en la Edad del Bronce en Galicia. *Comunicación presentada en el I Congreso Internacional de Arte Rupestre Europea*. Vigo.
- Santos Estévez, M. y Criado Boado, F. 2000 Deconstructing rock art spatial grammar in the Galician Bronze Age. En George Nash (ed.). *Signifying Place and Space. World perspectives of rock art and landscape*, pp: 111-122. Oxford: BAR International Series 902.
- Vázquez Varela, J. M. 1991. Ideología y poder en el arte rupestre prehistórico gallego. *Cuaderno de Estudios Gallegos*, XXXIX (104): 15-22.

MONUMENT TO LANDSCAPE: LANDSCAPE TO MONUMENT. THE CONTEXTS OF VISUAL IMAGERY

Richard Bradley and Lise Nordenborg Myhre

Department of Archaeology, University of Reading. United Kingdom

University of Cambridge. United Kingdom

r.j.bradley@reading.ac.uk

Resumen

Este artículo compara las imágenes visuales asociadas a los monumentos situados al aire libre en tres zonas de la Europa prehistórica; la península Ibérica, las Islas Británicas y el sur de Escandinavia. Comparando las diferentes formas de arte rupestre asociadas a estos dos dominios se puede realizar un estudio más eficiente.

Palabras Clave

Megalito, Cista, Neolítico, Edad del Bronce, Iberia, Bretaña, Escandinavia.

Abstract

The paper compares the visual images associated with monuments and those found in the open air in three areas of prehistoric Europe: the Iberian Peninsula, the British Isles and South Scandinavia. It is by comparing the different forms of rock art associated with these two domains that it may be studied to most effect.

Keywords

Megalith, cist, Neolithic, Bronze Age, Iberia, Britain, Scandinavia.



Figure 1: Schematic art in the cave at El Pedroso, Spain, as recorded by Lara Alves.

Archaeology is divided between specialists and generalists. Specialists are concerned with details; generalists look for connections. Specialists point to the limits in the generalists' grasp of the data; and the generalists respond to this criticism by referring to questions of scale: those details will exist in a void if they lack a wider context.

That discussion has affected the study of rock art more than most parts of European archaeology. On the one hand, there are specialists who have devoted their working lives to this material, documenting it in detail and treating it as a self-contained field of study. On the other hand, there are researchers who see this material as just one vital component in a broader account of prehistory. A useful test is to see how each group would describe its own concerns. What is 'rock art research' for some people is 'landscape archaeology' for others. What is 'megalithic art' for some scholars, others would consider part of a more wide-ranging 'archaeology of monuments'.

We ally ourselves with the latter group, which means that this paper must be concerned with the general rather than the particular. Instead of maintaining disciplinary boundaries, we want to transgress them, but we shall do so because it might shed more light on the subject of this volume. Monuments form an integral part of the prehistoric landscape, and those monuments were embellished with carved and painted designs. Landscapes were decorated too, sometimes during the same periods and sometimes in other phases. What is the relationship between these different processes, and how were they linked to one another? Are we dealing with separate phenomena at all? And what can we learn by moving between these different fields of study?

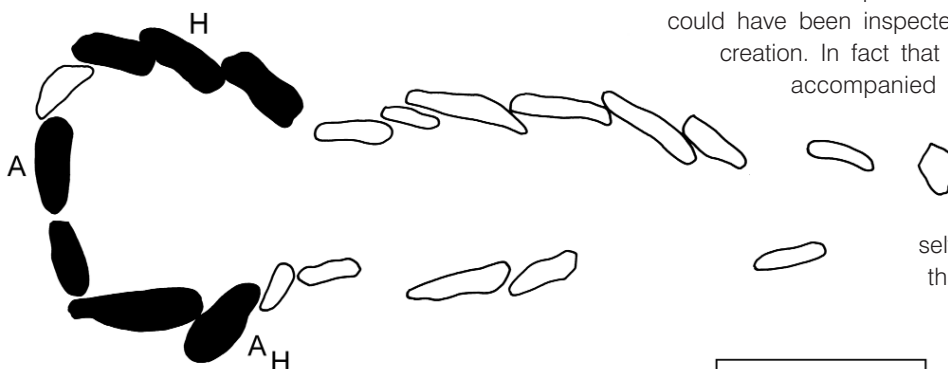
Specialists may object that we are not comparing like with like, but the entire purpose of comparison is to define these features more exactly by recognising areas of similarity and contrast. We shall do this for three parts of Europe where the field evidence is especially diverse. By treating these together we can see whether the differences amount to any more than the sum of the separate parts. These studies are taken from the Iberian Peninsula, where the styles of rock art in question cover two millennia from about 4000 to 2000 BC; from Britain and Ireland where

they occupy the second half of that period; and from southern Scandinavia where the evidence is even later in date. Here the decorated surfaces can be assigned almost exclusively to the Bronze Age. The first two sections are based on fieldwork by Richard Bradley and his co-workers and the third on a project which we are conducting together.

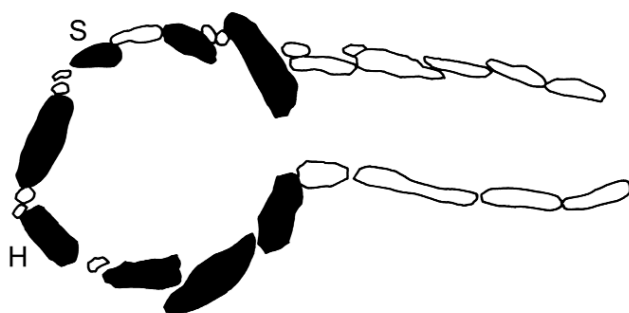
NORTHERN IBERIA

The chronology of Iberian rock art is difficult to comprehend. There is convincing evidence from a number of megalithic tombs, but even this observation raises problems. The images may have been created when these structures were built in the Neolithic period, but many of the passage graves contain secondary burials extending into the Copper Age, and sometimes even beyond. That means that those painted and carved designs could have been

JUNCAIS



ANTELAS



A = Animals
H = Humans
S = Sun

Figure 2: The positioning of megalithic art in two Portuguese passage graves. The decorated stones are shown in black.

Lopez-Astilleros 2000). That provides a minimum duration for the use of this particular style, and yet those images could have been inspected at any time after their first creation. In fact that is why so many of them are accompanied by Christian imagery which dates from the Middle Ages (Martínez García 1995). These problems are severe in themselves, but it is still more worrying that megalithic art and Schematic Art should share some motifs in common (Bueno and De Balbín 2000). Rather than dividing their study between different groups of specialists, is it helpful to focus on

that area of overlap and to consider the contexts in which they were originally used?

In fact there is a certain similarity in the organisation of the two groups of images: those found inside monuments and those in the open air. The images associated with megalithic tombs conform to certain conventions. The decorated panels generally occur in the deepest parts of these monuments, in the central chamber and sometimes on the back wall (Jorge, V.O. 1998). The passage lacks such complex decoration and so does the entrance area. In each case it seems as if these are associated mainly with cup marks. Their distribution may continue into the area outside the tomb altogether (Larsson 2001).

In the north of Iberia it seems possible that the same two-fold division was sustained across the landscape as a whole (Sanchez *et al.* 1998). Cup marks are notoriously difficult to date, but their distribution certainly extended into the areas that were best suited to year-round settlement, whilst the repertoire of Schematic Art is characteristically located nearer the edges of the settled landscape, and sometimes on sites which were remote or difficult to find (Bradley and Fábregas 1998). A number of these occupy perilous positions in the terrain. They include

cliffs, caves and rock shelters which could never have accommodated many people.

The same two-fold division can be found on a site where one of the writers has been excavating with Ramón Fábregas and Germán Delibes, El Pedroso on the border between Northern Portugal and Castile (Bradley 2002). On this granite mountain there are a number of different sites whose chronologies overlap. At the summit is a Copper

MAIN MOTIFS WITH PASSAGE GRAVES		
Abstract motifs, human, animals in interior	Cup marks towards exterior	Cup marks outside
MAIN MOTIFS IN THE WIDER LANDSCAPE		
Abstract motifs, human, animals		Cup marks
Inaccessible locations		Accessible locations
Caves, cliffs, rock shelters		Close to settled land
Conspicuous		Inconspicuous
Occasional links to Enclosed/defended sites	Occasional links to open sites	

Table 1: The relationship between megalithic art in northern Iberia and the distribution of rock in the landscape

observed, interpreted and even copied by later generations (Carrera and Fábregas 2002). A similar argument extends to the open air paintings and carvings grouped together under the rather unsatisfactory label of Schematic Art (Acosta 1968; Gomez 1992). The earliest images are similar to those found on Early Neolithic ceramics (Martí Oliver and Hernández Pérez 1988) whilst some of the later motifs also appear on Bell Beaker pottery (Garrido and

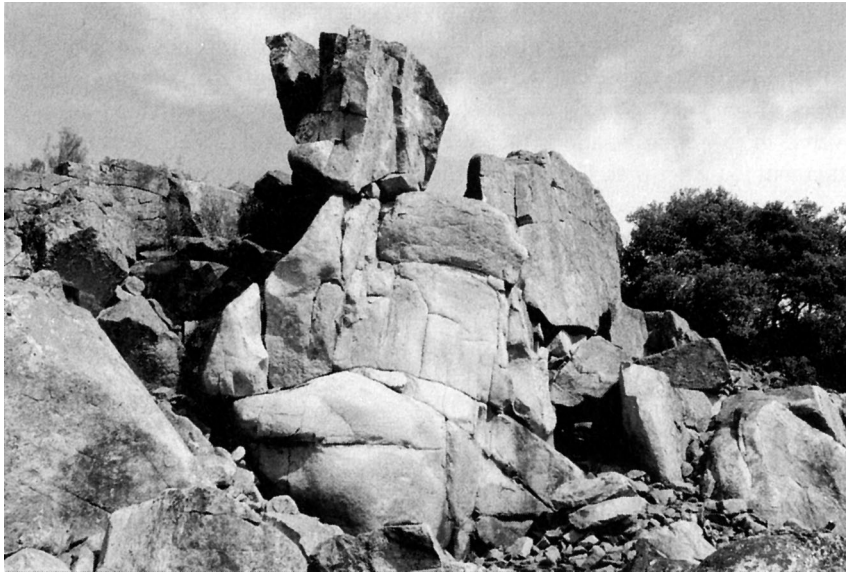


Figure 3: The entrance to the main cave at El Pedroso, Spain.

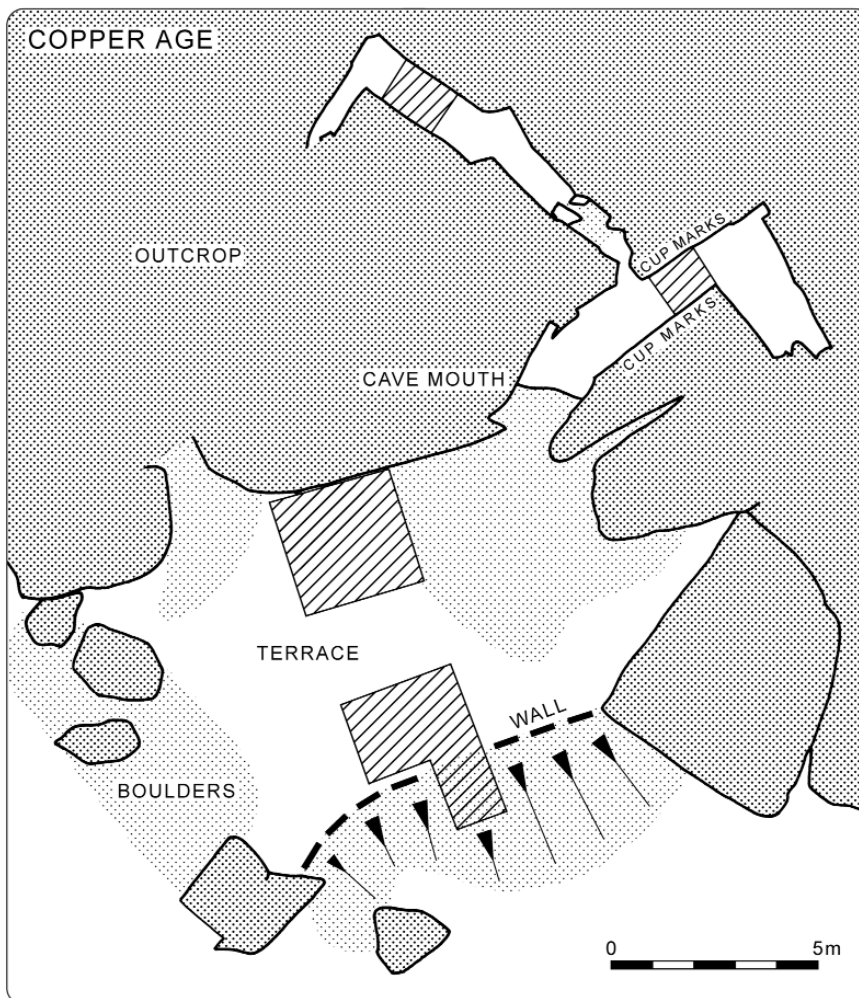


Figure 4: Outline plan of the 'sanctuary' at El Pedroso, showing the positions of the cup marks, the external terrace and the areas investigated by excavation.

Age hillfort with massive defences, a tower and a series of round houses. On its flank is a massive outcrop, out of sight of the settlement and associated with a cave and an artificial terrace. These have been interpreted as a 'sanctuary'. The cave reproduces in miniature many of the elements we have described so far. It has two distinct chambers, separated by a narrow passage, which may have been partly blocked. The easily accessible first chamber is decorated entirely with cup marks, whilst the second chamber, which is quite difficult to reach, is embellished with the imagery of Schematic Art. To some extent both these areas must have been used together, as it is necessary to pass through the cup-marked outer compartment in order to reach the inner chamber. They contained different artefact assemblages. The cup-marked chamber was associated with Copper Age artefacts of similar character to those from the hillfort. Those in the second chamber dated mainly from the Early Bronze Age - that is, after occupation on the summit had ended. During the Copper Age a monumental terrace had been built outside the cave mouth and during this later phase a massive stone platform had been added. Its closest parallel is across the Portuguese border and is associated with human remains (Jorge, S.O. 1999). Surely this part of the site had a specialised character.

Work is still in progress but already it is clear that there are important contrasts between the different areas of the site and that the role of the main decorated cave may have changed during the sequence at El Pedroso. The most important elements are summarised in Table 2.

How did the decorated cave differ from the tombs of an earlier period? The carvings found within it conformed to similar conventions and even resemble some of the

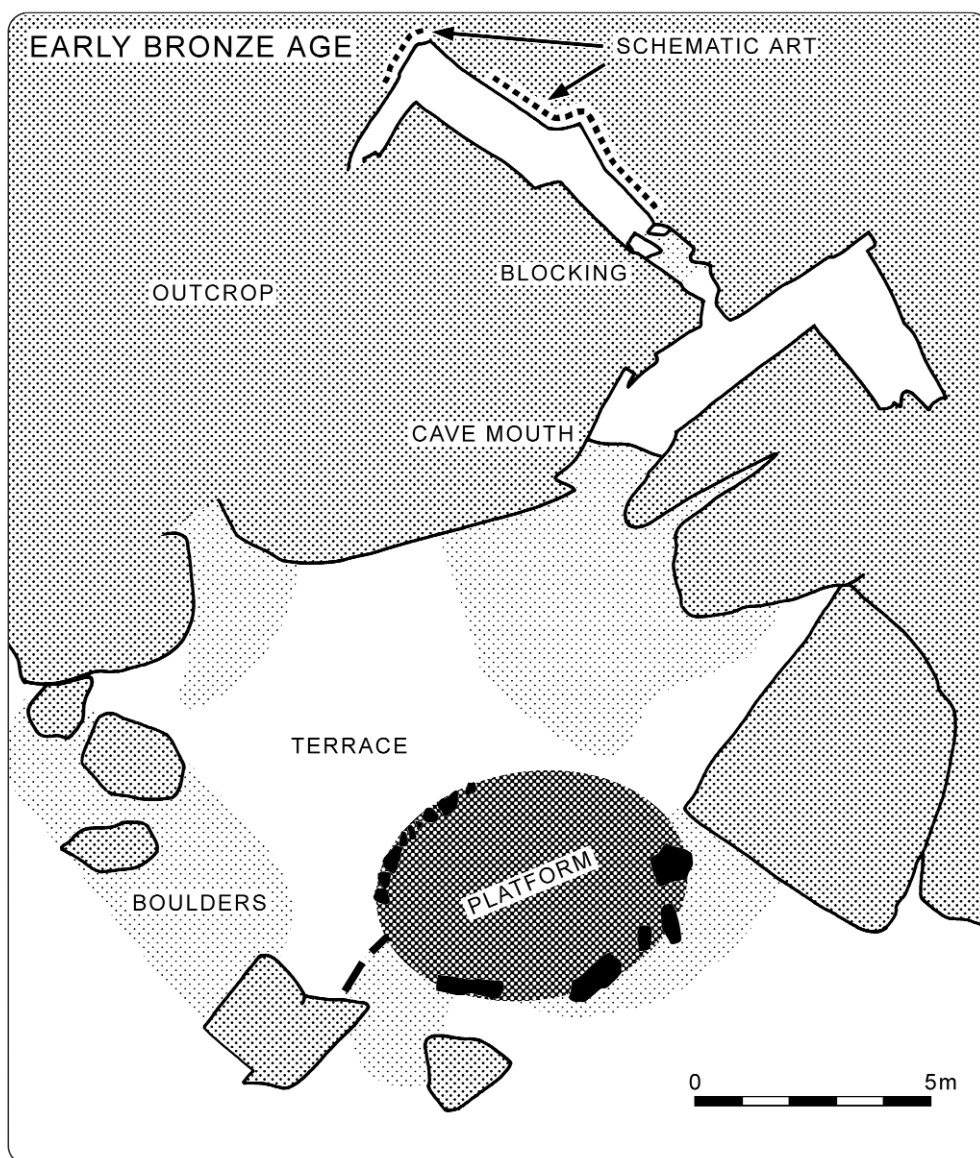


Figure 5: Outline plan of the 'sanctuary' at El Pedroso, showing the position of the panels of Schematic art and the platform attributes to the second phase of activity on the site.

COPPER AGE	
Hillfort	Defences, houses, arrowhead workshop; occupation of external terraces
Sanctuary	Cup marks in the outer chamber of the cave; deposits of artefacts in the outerchamber; construction of walled terrace(s) outside the cave mouth; deposition of artefacts on the upper terrace.
EARLY BRONZE AGE	
Hillfort	Defences, houses, arrowhead workshop; occupation of external terraces
Sanctuary	The passage between the two chambers is partially blocked; the inner, more remote chamber is decorated with Schematic art; the inner chamber is filled with artefacts, plus burnt stone and metalwork; many artefacts are deposited on the external terrace; a massive stone platform is constructed on top of the terrace wall and its superstructure is burnt.

Table 2: A provisional outline of the archaeological sequence at El Pedroso

imagery that had been associated with such sites. The excavated artefacts overlap with those recorded from graves and include a Palmela Point and a variscite bead, and the cave itself can be divided between an entrance

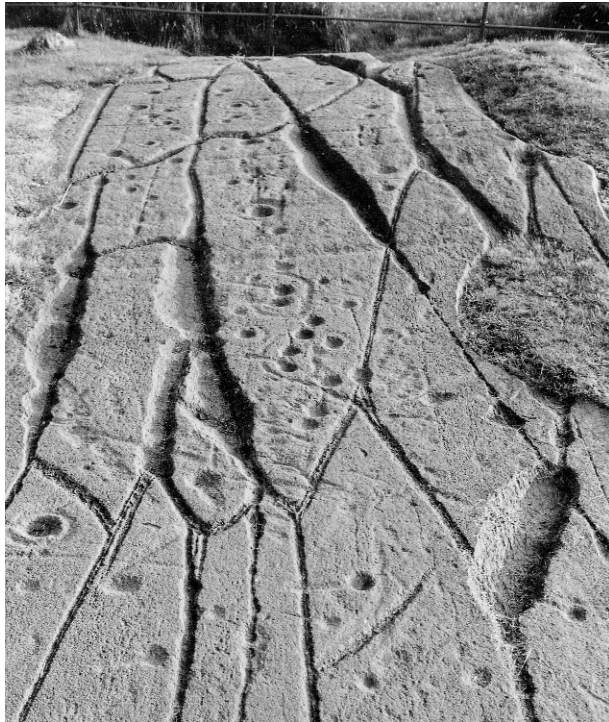


Figure 6: Simple abstract motifs at Cairnban, Scotland.

passage and a secluded inner chamber in the same manner as earlier tombs. Are we to regard this site as a 'natural megalith' (Alves 2002)?

Another possibility arises. The cave at El Pedroso was associated with a major settlement, and yet the motifs found inside it occur at other places in the Iberian landscape, where cup marks are located in more accessible positions than the remaining designs. In that sense the decorated cave provides a microcosm of the landscape as a whole. The effect of these arguments is to break down the distinction between tomb art and open air art altogether.

We can do the same in other parts of Europe.

BRITAIN AND IRELAND

There are just as many difficulties in dating the rock art of Britain and Ireland (Bradley 1997; Beckensall 1999). Megalithic art and open air art are characterised by abstract designs and there is a certain overlap between them, but it is not clear whether both styles developed together (Bradley 1999). On the other hand, it is certainly clear that some of those designs were still being carved on natural outcrops long after passage graves had gone out of use. In this case there seems to be some evidence that a style that had originally been associated with megaliths was expanded and modified as it was adopted in other locations. The most likely point of convergence seems to be the curvilinear imagery on the kerbs of the largest (and perhaps latest) of the great Irish tombs, for these would have presented the 'public' face of such monuments.



Figure 7: Complex geometric designs at Cairnban, Scotland.



Figure 8: Angular and curvilinear motifs of the kerb of the passage grave at Newgrange, Ireland.

complexes or on the edges of the settlement pattern - it is the designs that were linked to tombs in Orkney and Ireland that have the most distinctive distribution. They are usually associated with more varied panels of decoration and are often found near to major ceremonial centres (Bradley 1997). Still more striking, they show an obvious preference for vertical surfaces rather than the horizontal plane that characterises the other images. Colour was important too, and spirals were usually drawn on red stone (Frodsham 1996, 129). Those motifs which had originally been most closely associated with megaliths were treated rather differently from the others in the open air.

Thus megalithic art may have influenced open air rock art in a number of ways. These are summarised in Table 3:

In that case the significance of these particular designs seems to have moved from passage graves out into the wider landscape. The places with which they are associated are open arenas quite unlike the closed spaces of the tomb. But the process of transformation did not end there. In a few cases these distinctive images were also carved on stone circles (Beckensall 2002), and in a final phase they may even have been employed in mortuary ritual again. In this case we find a series of decorated cists associated with individual burials. An interval of perhaps five hundred years separates them from passage graves.

Such carvings have long given problems, for it is accepted that some are not in their original contexts. In such cases the decoration is eroded and the designs have been truncated in preparing these stones for the grave. It seems as if they had been taken from decorated outcrops (Bradley 1992). If many of the carved stones were being reused, this did not happen haphazardly. They are not a representative sample of the rock carvings in the open air, for certain specialised designs are over-represented. These include designs that had their original source of inspiration in megalithic tombs. When pieces were taken from already carved outcrops, the decorated panels were reversed so that now they faced inwards towards the corpse (Table 4).

	MEGALITHIC ART	OPEN AIR ROCK ART
Access	Open (Kerbstones) Restricted (interior of monuments)	Open
Style	Angular and curvilinear	Curvilinear
Sequence	Repeated overlays	Virtual absence of overlays
Degree of Overlap	Cups and rings are rare	Spirals, stars and rosettes in specialised locations

Table 3: The relationship between megalithic art and open air art in Britain and Ireland.

To some extent we can distinguish between the array of abstract motifs that characterise British and Irish rock art as a whole and a few more specialised designs which were originally associated with those tombs. There is an interesting contrast between them. Whilst more elaborate motifs tend to occur in particular places - close to monument

REUSED STONES	OPEN AIR ROCK ART
Decoration is often eroded	Decoration is fresh
Decoration is sometimes truncated	Decoration is fitted to panel
Preferences for more complex motifs than open air sites	Preference for more complex motifs than open air sites
Motifs shared with 'megalithic' art	Motifs drawn entirely from open air art
Designs originally faced outwards across the open landscape	Designs created to face inwards towards the corpse

Table 4: Characteristics of the decorated cist slabs in the British Isles.

CARNWATH

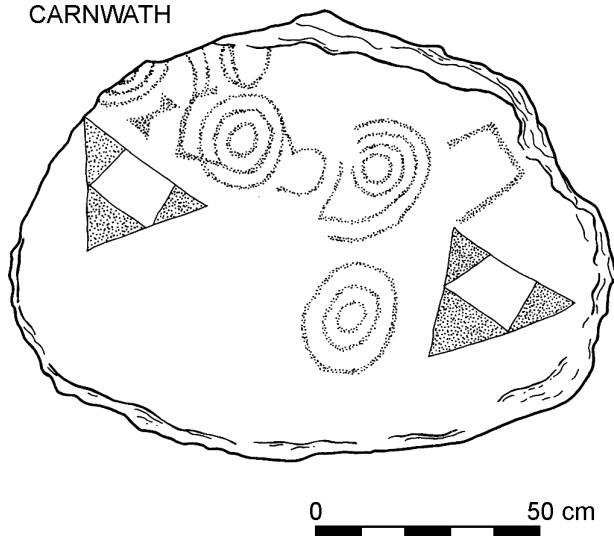


Figure 9: Decorated cist slab from Carnwath, Scotland.

In Britain and Ireland, then, rock art may have moved from the monument out into the landscape and, in certain cases, back into monuments again, but this only happened after a considerable lapse of time. As we saw in Iberia, it is unhelpful to study these phenomena separately from one another.

SOUTHERN SCANDINAVIA

In Southern Scandinavia there is an even greater proliferation of images. In this case they lack a background in megalithic art and can be dated almost entirely to the Bronze Age.

In contrast to the other areas, the dominant image is the ship, and this links the carved motifs to a series of other domains. Similar drawings are depicted on metalwork, including the bronze razors, swords, knives and neck-rings deposited in votive deposits or burials (Kaul 1998). On a quite different scale, the image of the ship is represented among the graves beneath Early Bronze Age round barrows (Artelius 1996; Aner and Kersten 1973 - 1990). It was also rendered above-ground as the elongated cairns known as ship settings, which are associated with human

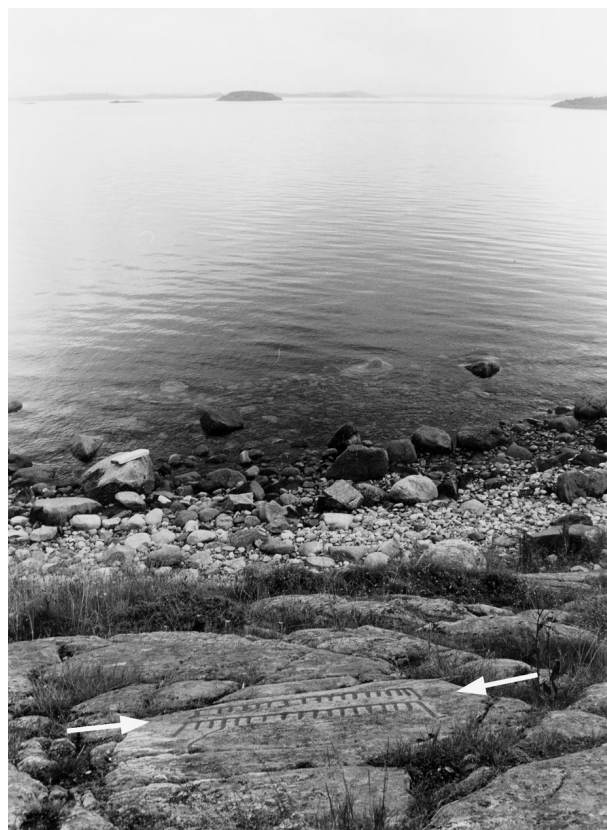


Figure 10: Carvings of two ships on the water's edge at Amøy, Norway.

cremations (Capelle 1980; Artelius 1996; Nordenborg Myhre 1998). Ship settings are widely distributed in South Scandinavia, but they are not as frequent as the boat burials of later periods (Müller-Wille 1970).

Sometimes the connections with rock art go even further. There are Bronze Age burials with decorated boulders or cist slabs, just as there are in Britain, but in this case several of the images are ships (Althin 1945; Randsborg 1993; Goldhahn 1999). There are other sites where the ships carved in the open air appear to be travelling towards cairns (Wrigglesworth 2002) or where such cairns were built over carvings of boats. In south-west Norway, some of the major carvings of ships are located on prominent rocks which seem to have been selected because they resembled enormous upturned boats (Bradley, Jones, Nordenborg Myhre and Sackett 2002).

That connection is particularly important, for the same image of the inverted boat appears in other contexts in southern Norway. A number of rock carvings combine a drawing of an upright boat with a vessel which is shown upside down. The upright boat contains a crew, but the inverted vessel is empty. Upturned ships can also be seen on two decorated cists in this same area.

It is not a new idea to suggest that the ships portrayed in South Scandinavian rock art might have been associated with the dead (Ekholm 1922a and b). This idea is especially

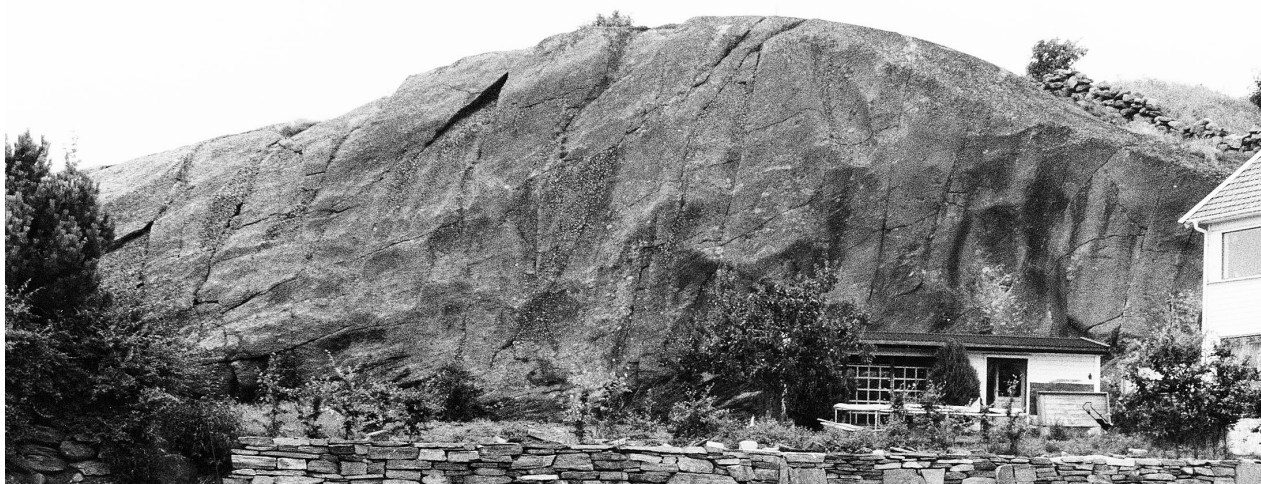


Figure 11: The decorated outcrop at Revheim, Norway, emphasising its resemblance to an upturned boat.

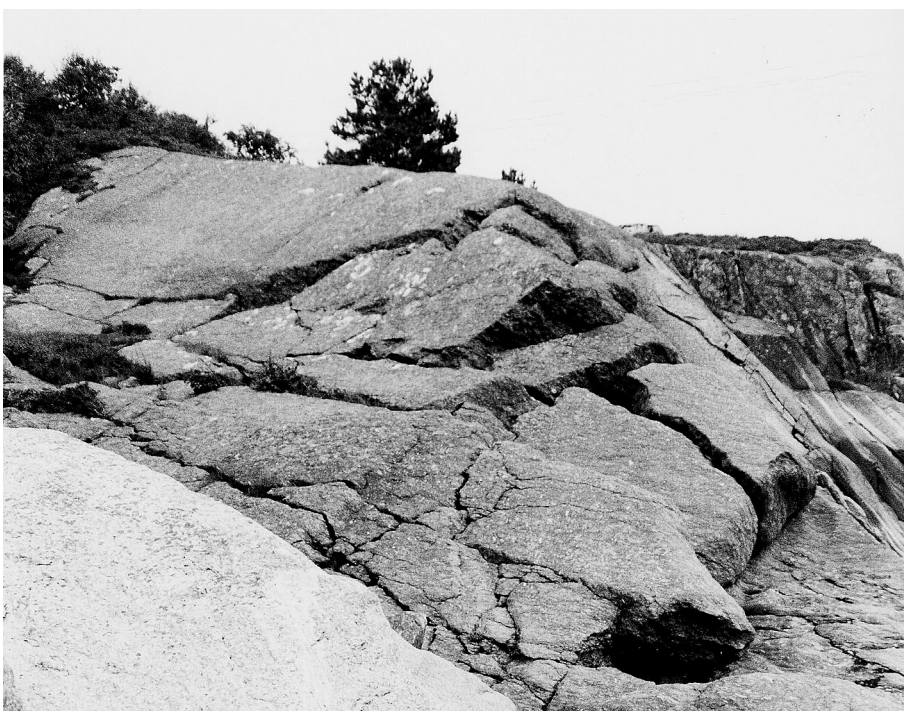


Figure 12: The decorated outcrop at Nag, Norway, emphasising its resemblance to an upturned boat.

plausible in coastal areas where some of the main burial cairns are located on islands off the coast (Figure 14). A number of these islands are so small that they may not have been permanently occupied, in which case it seems likely that bodies were taken across the water for burial. The close association between the sea and death is found in so many domains, from the layout of graves and monuments to the carvings in the open air, that South Scandinavian rock art cannot be considered in isolation.

there is no longer any sign of a crew, for it has vanished altogether. The effect of these compositions is not simply to show a series of ships travelling across water *but also to evoke their disappearance*. The characteristic organisation of the carved surfaces seems to make use of a visual technique rather like perspective. It reflects the same concerns in a graphic medium as the monuments in the coastal landscape. Both seem to represent death as a voyage to another world.

In fact these connections may go one stage further, for there could be a component in the rock art of this region which unites all these different elements. This is the theme of the 'vanishing boat' which we have been researching in south-west Norway, although it seems as if its significance may have extended across a wider area (Bradley and Nordenborg Myhre in prep.). It can be represented in several different ways. At its simplest it is exemplified by a striking contrast between the drawings of ships at the centre of a panel of rock art and those towards its edges. At the heart of the composition these vessels are quite large. They are shown in detail and in most cases they carry a crew. As we move towards the edges of these panels, the depictions of boats become smaller and more fragmented. These vessels may drift off course and

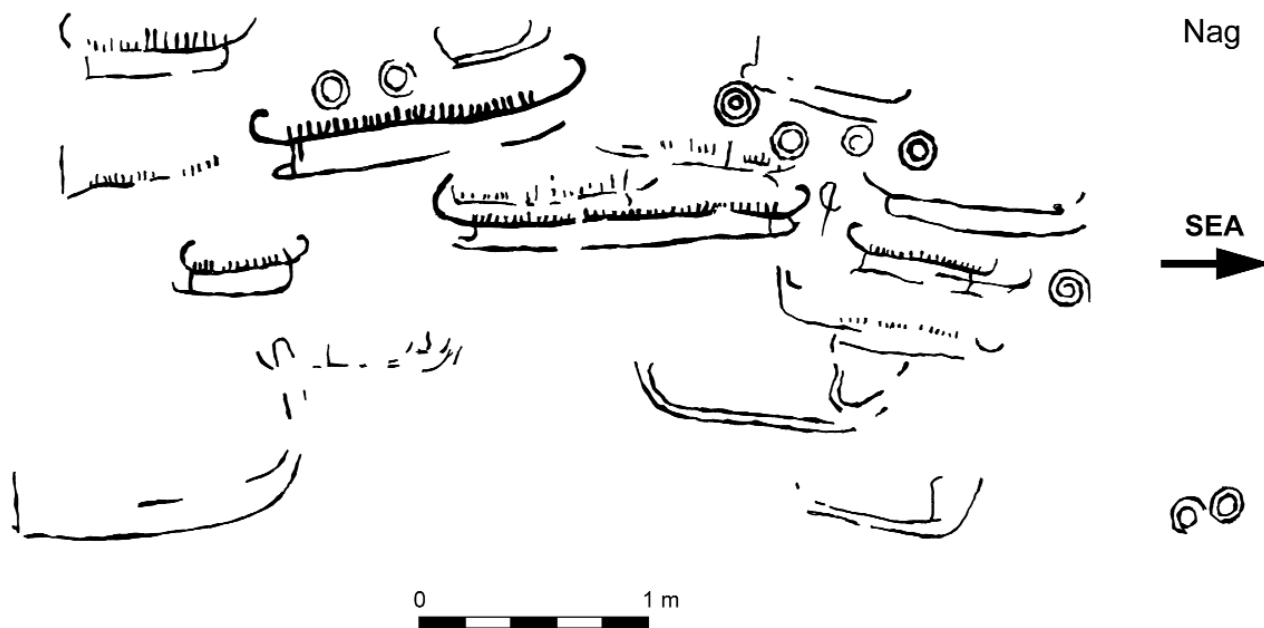


Figure 13: Carvings of ships on the decorated rock at Nag, Norway, emphasising their course towards the water's edge.

To sum up, in this paper we have discussed the rock art of three different areas. There were few connections between these regions and many of the painted and carved designs were of different dates. Even so, the open air rock art could not be studied without paying equal attention to further components of the same landscapes. As we have shown, there are revealing cross references between

different styles of imagery and between such images and the evidence of standing monuments. Each of our examples sheds light on the other two. What of the future? Surely it is time that specialists and generalists had more to say to one another, for a dialogue between both these groups would be one from which all of us would learn.



Figure 14: View along the decorated outcrop at Nag, Norway, emphasising its alignment on a small offshore island resembling a Bronze Age cairn.

ACKNOWLEDGEMENTS

We are grateful to Aaron Watson for his figure drawings and for digitising the photographs.

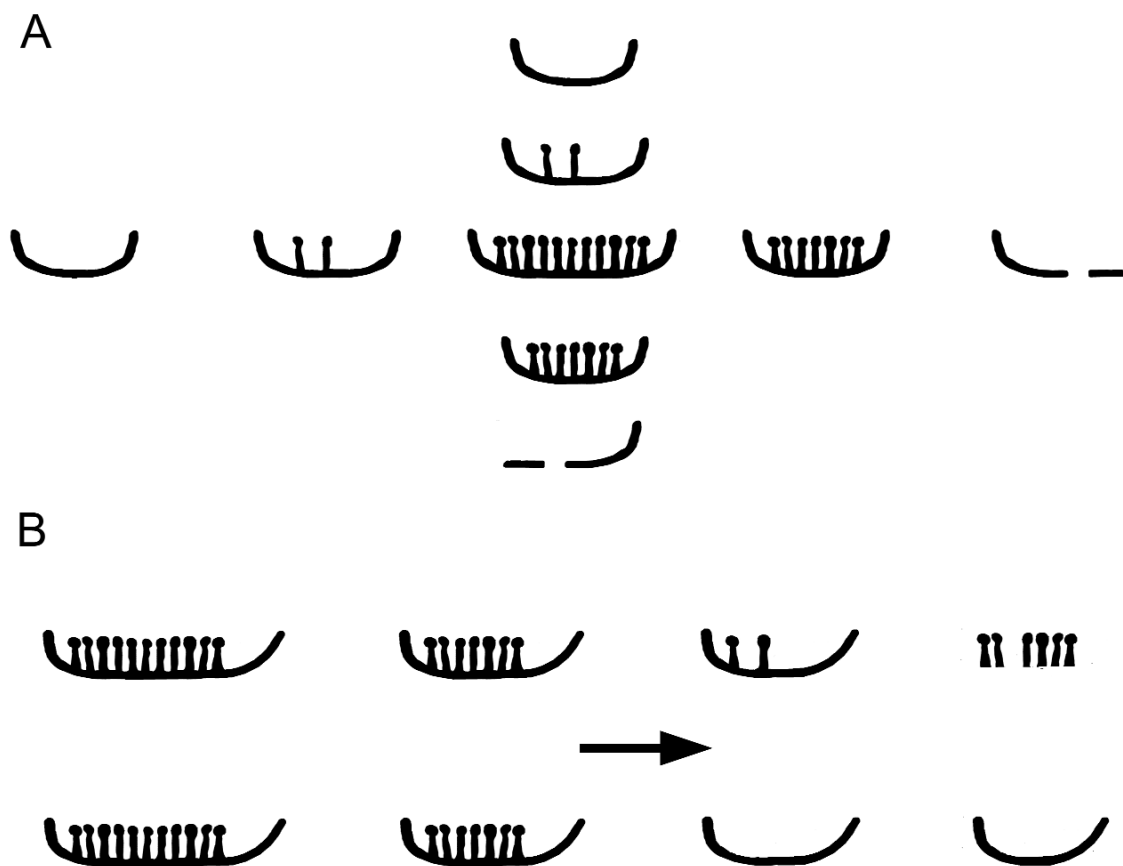


Figure 15: Diagram emphasising the theme of the 'vanishing boat' in South Scandinavian rock art. In A the boats recede with distance from a central focus, and in B they disappear as they cross the carved surface from one side to the other.

REFERENCES

- Acosta, P. 1968: *La pintura rupestre esquemática en España*. Salamanca: Universidad.
- Althin, C-A. 1945. *Studien zu den Bronzezeitlicher Felszeichnungen von Skane 1-2*. Lund.
- Alves, L. 2002. The architecture of the natural world: rock art in western Iberia. In C. Scarre (ed.), *Monuments and Landscape in Atlantic Europe*. Berg: London.
- Aner, E. and Kersten, K. 1973 - 1990. *Die Funde der älteren Bronzezeit des nordischen kreises in Dänemark, Schleswig-Holstein und Niedersachsen 1-8*. Copenhagen.
- Artelius, T. 1996. *Långfard och återkomst - skeppet i bronsålderns gravar*. Kungsbacka.
- Beckensall, S. 1999. *British Prehistoric Rock Art*. Tempus: Stroud.
- Beckensall, S. 2002. *Prehistoric Rock Art in Cumbria. Landscapes and Monuments*. Tempus: Stroud.
- Bradley, R. 1992. Turning the world: rock carvings and the archaeology of death. In N. Sharples and A. Sheridan (eds), *Vessels for the Ancestors. Essays on the Neolithic of Britain and Ireland in Honour of Audrey Henshall*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bradley, R. 1997: *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe*. Routledge: London.
- Bradley, R. 1999. The stony limits: rock carvings in passage graves and in the open air. In A. Harding (ed), *Experiment and Design: Archaeological Studies in Honour of John Coles*. Oxford: Oxbow Books.
- Bradley, R. 2002 Access, style and imagery: the audience for prehistoric rock art in Atlantic Spain and Portugal, 4000 - 2000 BC. *Oxford Journal of Archaeology*, 21: 231-47.
- Bradley, R. and Fábregas Valcarce, R. 1998. Crossing the border: contrasting styles of rock art in the prehistory of north-west Iberia. *Oxford Journal of Archaeology*, 17: 287-308.
- Bradley, R., Jones, A., Nordenborg Myhre, L. and Sackett, H. in press. Sailing through stone: carved ships and the rock face at Revheim, south-west Norway. *Norwegian Archaeological Review*.
- Bradley, R. and Nordenborg Myhre, L. in prep.. *The vanishing boat. A theme in South Scandinavian rock art*.
- Bueno Ramirez, P. and De Balbín Behrmann, R. 2000. Arte megalítico versus megalitismo: origen del sistema

- decorativo megalítico. *Trabalhos de Arqueologia*, 16: 283-302.
- Capelle, T. 1986. Schiffsetzungen, *Præhistorische Zeitschrift*, 61: 1-63.
- Carrera Domínguez, F. and Fábregas Valcarce, R. 2002. Datación radiocarbónica de pinturas megalíticas del Noroeste peninsular. *Trabajos de Prehistoria*, 59 (1): 157-66.
- Ekholm, G. 1922a. Hällristingsproblemet. Et Germäle. *Forvännen*, (1922): 213-29.
- Ekholm, G. 1922b. Om hällristningarnas kronologi och betydelse. Slutord till antikvarien schnittger. *Forvännen*, (1922): 239-59.
- Frodsham, P. 1996. Spirals in time. Morwick Mill and the spiral motif in British rock art. *Northern Archaeology*, 13/14: 101-38.
- Goldhahn, J. 1999. *Sagaholm. Hällristningar och gravritual*. Umeå.
- Jorge, V.O. 1998. Interpreting the 'megalithic art' of Western Iberia: some preliminary remarks. *Journal of Iberian Archaeology*, (1998): 69-79
- Kaul, F. 2000. *Ships on Bronzes*. Copenhagen.
- Larsson, L. 2001. Decorated façade? A stone with carvings from the megalithic tomb Vale de Rodrigo, monument 2, Alentejo, southern Portugal. *Journal of Iberian Archaeology*, 3: 35-46.
- Martí Oliver B. and Hernández Pérez, M. 1988. *El Neolítico Valencià. Art rupestre i cultura material*. Diputació, Servei d'Investigació Prehistòrica: Valencia.
- Martínez García, J. 1995. Grabados prehistoricos, grabados historicos. Reflexiones sobre un debate a superar. *Revista de Arqueologia*, 172: 14-23.
- Müller-Wille, M. 1970. Bestattung im Boot. Studien zu einer nordeuropaischen Grabsitte. *Offa*, 25/6: 7-203.
- Nordenborg Myhre, L. 1998. Skipssettinger som religiøse symboler i graver fra eldre bronsealder. *Årbok for Karmøy*, 1997-1998: 195-212.
- Randsborg, K. 1993. Kivik. Archaeology and iconography. *Acta Archaeologica*, 64 (1): 1-147.
- Sanches, M.J., Santos, P.M., Bradley, R. and Fábregas, R. 1998. Land marks - a new approach to the rock art of Trás-os-Montes, Northern Portugal. *Journal of Iberian Archaeology*, (1998): 85-104.
- Wrigglesworth, M. 2002. Ristinger og graver i landskapet. In J. Goldhahn (ed.), *Bilder av bronsålder*. Stockholm.

ROCK ART AND ENVIRONMENT: TOWARDS INCREASED CONTEXTUAL UNDERSTANDING

Roger Engelmark and Thomas B. Larsson

Miljöarkeologiska Laboratoriet, Institutionen för arkeologi och samiska studier. Umeå Universitet, Suecia
(Environmental Archaeology Laboratory. Department of Archaeology and Saami Studies)
roger.engelmark@arke.umu.se

Institutionen för arkeologi och samiska studier. Umeå Universitet, Suecia.
(Department of Archaeology and Saami Studies)
thomas.larsson@arke.umu.se

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar una aproximación alternativa a la investigación en arte rupestre. Se arguye que el arte rupestre debe ser considerado en el contexto de su paisaje socio-cultural. El fundamento teórico es analizado e integrado en una estrategia de investigación basada en una metodología desde la arqueología, arqueología ambiental y paleoecología, con el propósito de proporcionar un conjunto de datos necesario para generar un marco interpretativo para un contexto social y ambiental del arte rupestre.

Palabras Clave

Arqueología, arqueología ambiental, paisaje, arte rupestre.

Abstract

The aim of this paper is to present an alternative approach to rock art research. It is argued that rock art sites must be considered in their wider socio-natural landscape context. The theoretical background is discussed and an integrated research strategy based on methodology from archaeology, environmental archaeology and palaeoecology is proposed in order to provide data sets necessary for an interpretative framework of a unified social and environmental rock art context.

Keywords

Archaeology, environmental archaeology, landscape, rock art.

BRIEF BACKGROUND

The study of rock art studies in Scandinavia has a long tradition. The earliest written sources with a mention of rock art can be dated to the early 18th century, and the archaeological approaches to rock art have varied over time. The images have been interpreted as either being representations of actual events or mythological narratives, as images relating to the cult of death or fertility, or as signs used in non-verbal communication between humans or between humans and the spiritual world (e.g. Nilsson 1864; Holmberg 1887; Montelius 1919; Almgren 1927; Ohlmarks 1963; Nordbladh 1980; Bertilsson 1987; Tilley 1991; Widholm 1998; Kaul 1998; Goldhahn 1999, 2002; Larsson 2002; Hauptman-Wahlgren 2002).

In Scandinavia many studies during the last decades have also focused upon stylistic analyses for chronological or classificatory purposes (e.g. Malmer 1981; Helskog 1999; Forsberg 1993; Sognnes 1995;). The images have further been studied from a gender perspective (Wenstedt-Edwinger 1992; Mandt 1996; Engelstad 1996; Lindgren 1997).

Generally speaking, tradition has directed the subject of investigation in Scandinavian research towards the imagery itself or towards the spatial patterning of rock art sites (Nordbladh 1980; Bertilsson & Larsson 1985; Bertilsson 1987), while broader contextual approaches (including other types of relevant and contemporaneous data) are more rare.

However, a recently published anthology on Scandinavian rock art (Ed. Goldhahn 2002) aimed at contextualising rock art contained a number of articles

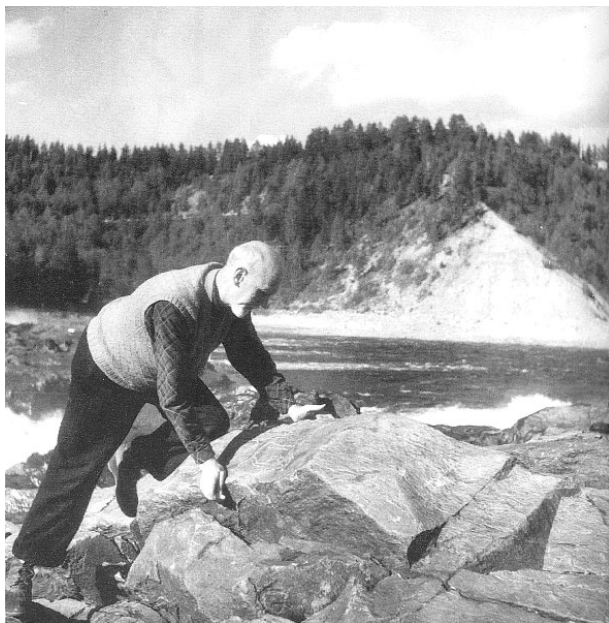


Figure 1: The pioneer of North Swedish archaeology - Gustaf Hallström - documenting the rock carvings at Nämforsen, Sweden. Photo: Nils Åzelius 1944.

dealing with the relationship between rock art and landscape (e.g. Gjerde 2002; Sognnes 2002; Goldhahn 2002; Nord Paulsson 2002; Thedéen 2002; Wigglesworth 2002). Most of the contributions follow the line of landscape analysis drawn by Richard Bradley (1991, 1994, 1997, 2000a) or Christopher Tilley (1994), that puts much emphasis on monumentality, visibility and topography. Working only with the spatial distribution of rock art sites, cairns and perhaps a few metal deposits in a landscape, without knowing where people lived and how they used the land around the settlements and between the visible monuments, makes an understanding of the Bronze Age conception and use of space very hazardous.

An important factor that severely limits most contextual studies is that archaeology has continued to record and investigate only prehistoric monuments and artifact rich sites which constitute but a small part of the living space. The space between the sites were certainly not unused or meaningless but possessed an economic, social or symbolic meaning. "Since there are normally no empty or meaningless spaces between settlements, we cannot understand the archaeological record outside the framework of landscape archaeology" (Benes & Zvelebil 1999).

SOME THEORETICAL ASPECTS

The primary research objective of the project is landscape modelling in order to put the rock art into an environmental and societal context. The rock art sites are considered as an integral part of the contemporary landscape. Models will be constructed as the framework for generating a more complete explanation and understanding of rock art.

The theoretical and methodological approach is to consider the landscape as context. We see material culture as the remains of active and meaningful elements in a social and physical environment. The natural environment was used and, to an extent, transformed according to socio-cultural demands and possibilities, and in this landscape material culture such as houses, fields, pastures, burials, votive offerings and rock art sites were spatially structured according to certain sets of cultural rules or conventions. Most certainly, the landscape was conceptualised holistically by Bronze Age farmers or Stone Age gatherer/hunters, and different parts of the landscape could have been given different social meanings (depending on both empirical knowledge and metaphysical thoughts) that regulated what kind of activities that were acceptable at different places in the landscape.

As we see it, the 'understanding' of a rock art site lies in the understanding of the landscape and social context (both social and ecological) that surrounded (created) it, both in a synchronic and diachronic sense; synchronic if we want to study the meaning of the images at the time they were made, and diachronic if the aim is to study the changing meanings of the very same images with time.

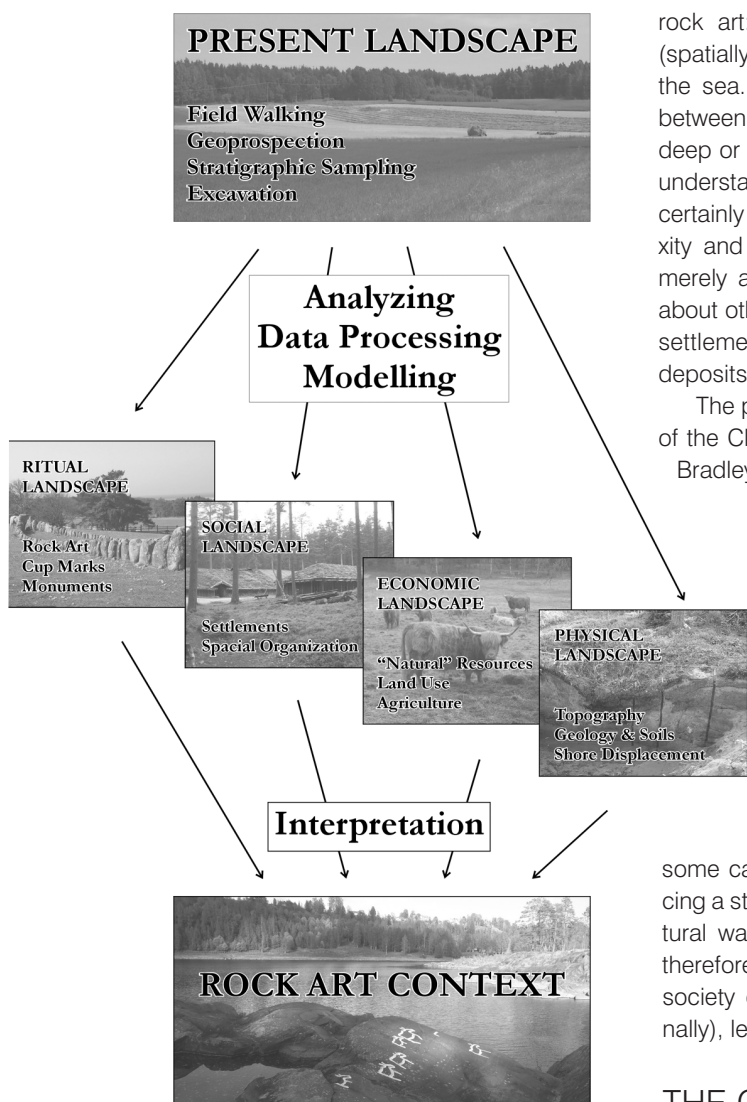


Figure 2: Work around the rock art.

Every rock art region in Scandinavia or elsewhere should (theoretically) be treated as unique, because every region has its own unique local. It is even possible that similar rock art images of similar locations in the landscape could have been 'loaded' with different meanings depending on the specific ways in which the local societies and human agents conceptualised the images, the surrounding landscape, and the combination of the two.

Contextual studies of a series of rock art sites is one way to achieve a better understanding of this problem. Treating rock art sites in a somewhat 'individualistic' manner does not preclude the presence of more general structures of meaning behind certain combinations of images and contexts, but a structure can only be inferred if a series of local, contextual studies point in the very same direction.

Of course, one can argue that archaeologists have already identified structures or patterns in Scandinavian

rock art: for example, rock art sites are often related (spatially close) to water, such as rivers, streams, lakes or the sea. This is true, but the positive spatial correlation between rock art and water is not by itself an especially deep or penetrating contextual analysis that broadens our understanding of the structure that lies behind, and it certainly does not enhance the discussion of the complexity and variability of rock art sites - this observation is merely a hint that might encourage us to ask questions about other relevant features, such as the relationship with settlements, burials, farming land, pastures, or ritual deposits.

The problem with rock art studies is quite similar to that of the Clava Cairns in Scotland, as recently discussed by Bradley (2000b:1):

"The distinctive character of individual monuments has been masked by the wish to incorporate them in a wider scheme, and, as a result, the general has eclipsed the particular... The problem for any research is to arrive at the right balance between these different elements". [general vs. particular]

Our theoretical position here is very much in line with Giddens' work on the dialectics between structure and agency (1979, 2001), where individual actions in

some cases are (consciously or unconsciously) reproducing a structure and in other cases working in an anti-structural way. The making of individual rock art panels can therefore have had very different meanings and effects on society over a period of time (intentionally or unintentionally), leading to either structural continuity or change.

THE CONCEPT OF LANDSCAPE

Based on traditional western dichotomies such as nature-culture or environment-society the landscape is usually defined either as the physical environment or as a wholly socially and ideologically representation of the world. Ingold (1993) has argued for a single definition. A good overview, with papers of both western and non-western approaches to landscapes is presented in Ucko and Layton (1999).

These dichotomies are irrelevant and have to be abandoned. The human-modified landscape is a construction in the interface between nature and culture and consequently a result of human-environment interactions. A convincing landscape reconstruction must be based both on the physical environment and economic conditions as well as the social and symbolic aspects of prehistoric life.

The landscape is considered as a unit with multiple dimensions such as time and space. For analytical and theoretical applications the following co-existing landscape components are differentiated:

- Ritual landscape
- Socio-political landscape

- Economic landscape
- Physical landscape

The different landscape models can be the structural and interpretative framework to create a single landscape as the rock art context.

METHODOLOGY

By necessity, all fieldwork has to be done in the present-day landscape.

Consequently, a representative reconstruction of the prehistoric landscape for a discrete time span necessitates the exclusion of monuments, settlements and land-use history after the selected time span. Even the land surface may have been modified by erosion, shore displacement or human activities. The success or robustness of such a model depends primarily on the quality of the observations and the resolution depends on the number of observations made. There is, however, no point in generating too large quantities of data. The landscape can be structured according to different spatial scales with different sampling strategies. Most important is the retrieval of data, relevant and representative of the questions at hand.

The following reasons prevent us from selecting too narrow a time span. The landscape is not static but constantly changing, the rate of change being important when evaluating landscape-society dynamics. We don't know the use-time of the rock art or if the panels were reused by later inhabitants, but if the latter was true then the rock art sites should again have a meaningful position in the landscape pattern. Additionally, environmental

methods and the available stratigraphic sources have quite different time resolutions.

Past conditions can not always be measured directly and we have to rely on indirect evidences (proxy data). The combination of several indirect data in a multi-proxy approach is necessary if we are to require satisfactory data sets.

The retrieval as well as the interpretation the data sets for modelling the prehistoric landscape requires the full integration of archaeology, palaeoecology and environmental archaeology.

METHODS AND MATERIALS

- Biostratigraphic analyses of peat and/or lake deposits to receive the regional vegetation and land use history.
- Stratigraphic analyses of buried land surfaces or peat layers and colluvials for local vegetation and land use.
- Geo-prospecting the selected area for land use and settlement distribution with five physical/chemical parameters (phosphates, magnetic susceptibility etc.).
- Surveying and strategic excavations to retrieve material for dating and indicators of economic activities (charcoal, seeds, bones etc.)
- Model building and mapping the rock art landscapes using GIS.
- 3-dimensional virtual representation of the landscape.

ROCK ART AND ENVIRONMENT - THE PROJECT

A principal aim of the Swedish project *Rock Art and Environment* is to apply a contextual approach to rock art, in which the landscape around certain rock art sites is studied in great detail. In this case the word 'context' means a large area around the rock art panels, up to 1 square km. The relationship between rock art imagery and environment can be explored by collecting rock art and environmental data from two different geographical regions and prehistoric societies with different economies.

Another aim of the project is to present the results of the contextual study as a 3D computer model, in which houses, burials, fields, trees and the vegetation around the rock art sites are positioned at their "actual" places. The virtual worlds created in this project are of course based on our interpretations of the field data.

The project is based at The University of Umeå, Sweden, and it is a cooperation between the Department of Archaeology (including The Environmental Archaeology Laboratory) and HUMlab (the Faculty of Art's Computer Lab). The project is financed by a grant from The Bank of Sweden Tercentenary Foundation.

The site of Nämforsen is well known to European archaeologists thanks to the major documentation works by the pioneer of North Swedish archaeology, Gustaf



Figure 3: Flow chart of landscape modelling.



Figure 4: Map showing the position of the rock carvings at Nämforsen and Ullevi, Sweden.



Figure 5: The rock carvings at Nämforsen are situated in a deeply incised river valley close to the waterfall in a very dangerous, noisy and dramatic environment.

Hallström (1960). A later important contribution to the understanding of the imagery at Nämforsen is "Material Culture and Text. The Art of Ambiguity" by Christopher Tilley (1991), where the different types of motifs are seen as totems for different clans in a society.

In order to have a good empirical basis for the contextual analysis we decided to re-document the site - this

started in 2001 and will be finished in the summer of 2003. Most probably the number of individual images will increase from Hallström's c. 1700 to about 2300 when the documentation work is complete in 2003, i.e. an increase of about 35%. Among the figurative images the elk is most common, followed by anthropomorphic representations.

Within a radius of 500 meters from the rock art can be found one possible settlement and another site which is characterized by an enormous amount of high quality stone artifacts (c. 110.000 items) such as arrowheads and knives (of red slate) and ceramics. The latter, however, has no traces of structures that are otherwise typical of Stone Age settlements in northern Sweden, i.e. burnt stones, cooking pits or hearths. This site is interpreted as an "offering site", and should most probably be seen in relation to the making of rock art and the rituals performed at the site.

Another rock art site that *Rock Art and Environment* focuses upon is Ullevi in the province of Södermanland, c. 70 km south of Stockholm. With its 400 images it is one of the

largest rock art sites in the province and it can be dated to the Bronze Age (c. 1500-500 BC). In comparison to the hunter-gatherer images at Nämforsen, the rock art at Ullevi was made by a sedentary, farming community and the imagery on the rocks is also quite different. Two Bronze Age settlements are located about 600-800 meters from the rock art and analyses have shown no Bronze Age activities closer to the rock art - the prehistoric activities closer to the rock art are dated to the Roman Iron Age or later. At the same distance from the rock art are also a few burial cairns of Bronze Age type. The nearby lake (fig. 6) was a part of the Baltic Sea during the Bronze Age and by about 1000 BC

the shore line was at the lower part of the rock surface.

It seems as if the land closer than 500 meters from the rock art was forbidden land or sacred land, where human activities were very restricted. At least, we can not see any signs of activities during the Bronze Age in our study, although we have identified traces of a settlement from the



Figure 6: The rock art at Ullevi during field work in the spring 2002. The site has been located in a farming landscape - both during the Bronze Age and at present.

Iron Age (c. AD 300) much closer to the rock carvings. Possibly the ritual status of rock art diminished, changed or was completely forgotten during the Iron Age.

The project is still under completion and therefore the results presented here are merely tentative. The creation of a virtual Nämforsen and Ullevi has just begun and in about one years time it will be possible to 'walk' the Bronze Age

pastoral landscape at Ullevi or visit the elk hunters ritual place at Nämforsen at your computer screen.

ACKNOWLEDGEMENT

Thanks to Johan Olofsson for producing the figures and photographs and Phil Buckland for revising the text.

REFERENCES

- Almgren, O. 1927. *Hällristningar och kultbruk*. Stockholm.
- Benes, J. and Zvelebil, M. 1999. A historical interactive landscape in the heart of Europe: the case of Bohemia. In Ucko, P. & Layton, I.(eds.), pp: 72-93. *The archaeology and anthropology of landscape*. London: Routledge.
- Bertilsson, U. & Larsson, T. B. 1985. Economy and ideology in the Swedish Bronze Age. *Archaeological Review from Cambridge*, 4:2.
- Bertilsson, U. 1987. *The Rock Art of Northern Bohuslän*. Stockholm.
- Bradley, R. 1993. *Altering the Earth*. Edinburgh: Societies of Antiquaries of Scotland.
- Bradley, R. 1995. Rock carvings and decorated monuments in the British Isles. In K. Helskog & B. Olsen (eds.), pp: 107-129. *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives*. Oslo: Novus Forlag.
- Bradley, R. 2000a. *An Archaeology of Natural Places*. London: Routledge.
- Bradley, R. 2000b. *The Good Stones*. Edinburgh: Societies of Antiquaries of Scotland.
- Broström, S-G. & Ihrestam, K. 1984. Hällristningarna i Släbroparken, Nyköping. *Rapport från Södermanlands Museum*. Nyköping.
- Forsberg, L. 1993. En kronologisk analys av ristningarna i Nämforsen. In L. Forsberg & T. B. Larsson (eds.), *Ekonomi och näringsformer i nordisk bronsålder*. Umeå.
- Giddens, A. 1979. *Central Problems in Social Theory*. London: Macmillan.
- Giddens, A. 2001. *Sociology*. Oxford: Polity Press.
- Gjerde, J. M. 2002. Lokalisering av helleristningar i landskapet. In J. Goldhahn (ed.), *Bilder av bronsålder*. Stockholm.
- Goldhahn, J. 1999. *Sagaholm. Hällristningar och gravritual*. Jönköping.
- Goldhahn, J. 2002. Hällarnas dån - ett audiovisuellt perspektiv på kustbunden hällkonst i norra Sverige. In J. Goldhahn (ed.), *Bilder av bronsålder*. Stockholm.
- Hallström, G. 1960. *Monumental Art of Northern Sweden from the Stone Age*. Nämforsen and other localities. Stockholm.
- Hauptman-Wahlgren, C. 2002. *Bilder av betydelse*. Stockholm.
- Helskog, K. 1999. The Shore Connection. Cognitive Landscape and Communication with Rock Carvings in Northernmost Europe. *Norwegian Archaeological Review*, 32 (2).
- Holmberg, A. E. 1948. *Skandinavians hällristningar: arkeologisk afhandling*. Stockholm
- Ingold, T. 1993. The temporality of the landscape. *World Archaeology*, 25: 152-74,
- Kaul, F. 1998. *Ships on Bronzes*. Copenhagen.
- Larsson, T. B. 2002. De döda, de "andra" och djuren. In J. Goldhahn (ed.), *Bilder av bronsålder*. Stockholm.
- Lindgren, B. 1999. Rock art and gender - the case of the cup-marks. In J. Goldhahn (ed.), *Rock Art as Social Representations*. Oxford: B.A.R. International Series 794.
- Malmer, M. P. 1981. *A Chorological Study of North European Rock Art*. Stockholm.
- Mandt, G. 1987. Female symbolism in rock art. In Bertelsen, A Lillehammer & J.-R. Næss (eds) *Were they all men? An examination of sex roles in prehistoric society*. AmS Varia 17.
- Mandt, G. 1995. Alternative analogies in rock art interpretation: the West Norwegian case. In K. Helskog & B. Olsen (eds.), pp: 263-292. *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives*. Oslo.
- Montelius, O. 1919. *Vår forntid*. Stockholm.
- Nilsson, S. 1872. *Skandinaviska Nordens ur-innevånare, ett försök i komparativa ethnografien och ett bidrag till människoslägtets utvecklings historia*. II. Lund.
- Nord Paulsson, J. 2002. Ritualiserandet av ett landskap - tankar om Bjäres bronsålder. In J. Goldhahn (ed.), *Bilder av bronsålder*. Stockholm.
- Nordbladh, J. 1980. *Glyfer och rum. Kring hällristningar i Kville*. Göteborg.
- Ohlmarks, Å. 1963. *Hällristningarnas gudar*. Stockholm
- Sognnes, K. 1995. The Social context of rock art in Trøndelag, Norway: rock art at a frontier. In K. Helskog & B. Olsen (eds.), pp: 130-145. *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives*. Oslo.
- Sognnes, K. 2002. Bilde, landskap og ritar i Midtnorsk Stein- og Bronsealder. In J. Goldhahn (ed.), *Bilder av bronsålder*. Stockholm.
- Thedéén, S. 2002. På resa genom livet och landskapet - tankar kring bronsålderns skeppssymbolik. In J. Goldhahn (ed.), *Bilder av bronsålder*. Stockholm.
- Tilley, C. 1991. *Rock Art and Material Culture. The Art of Ambiguity*. London: Routledge.
- Tilley, C. 1994. *A Phenomenology of Landscape*. Berg: Oxford.
- Ucko, P. & Layton, I.(eds.) 1999. *The archaeology and anthropology of landscape*. London: Routledge.
- Wennstedt-Edvinger, B. 1993. *Genus och djursymbolik*. Umeå.
- Widholm, D. 1998. *Rösen, ristningar och riter*. Lund.
- Wrigglesworth, M. 2002. Ristningar og graver i landskapet. In J. Goldhahn (ed.), *Bilder av bronsålder*. Stockholm.



Figure 7: Temporary painting of the rock carvings at Ullevi during the documentation.



Figure 8: The painted images in Nämforsen are copied by our documentalist Sven-Gunnar Broström to a plastic sheet.

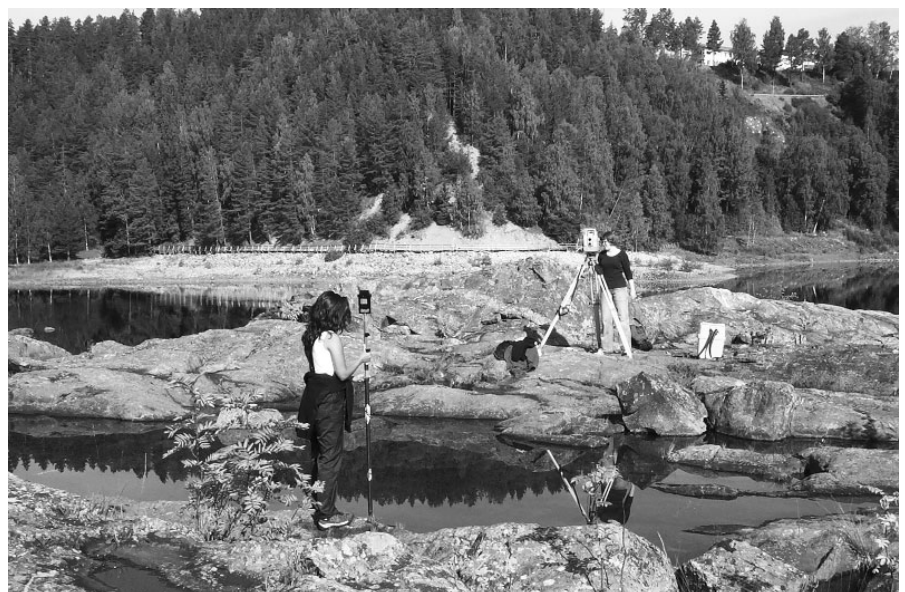


Figure 9: The topography of the rock surface and the rock art images are measured in great detail using a total station. F4 as F3 F5 as F3.



Figure 10: Photographs from Nämforsen showing the water fall, the landscape and some of the more than 2000 images.



Figure 11: Photographs from Ullevi showing the rock carving site and the surrounding farming landscape.

ROCK ART, LANDSCAPE AND INTERACTION: EXAMPLES FROM BRONZE AGE BOHUSLÄN

Li Winter

Institutionen för arkeologi, Stockholms universitet. Suecia
(Department of Archaeology, Stockholm University)

li.winter@hhs.se

Resumen

La provincia de Bohuslän está situada en la costa oeste de Suecia, un paisaje costero desnudo con pequeñas islas, numerosas ensenadas e islotes que se adentran en la línea costera. La mayor parte de los petroglifos del sur de Escandinavia se encuentran en Bohuslän, y los yacimientos tratados en este artículo se encuentran en el norte de la provincia, con agrupaciones en Tanum, Kville y en la parroquia de Bottna. A lo largo de la costa hay unos 3000 cairns de la edad del Bronce visibles desde elevaciones del terreno, que a menudo permiten contemplar tanto el paisaje de las zonas de mar como del interior. Mas allá del sur de Bohuslän, el paisaje cambia y se ve dominado por agrupaciones de afloramientos en zonas de planicie o por simples crestas.

Las representaciones de arte rupestre simbólico con paralelismo en el Mediterráneo se ubican principalmente en la provincia de Bohuslän, con pequeños ejemplos en las zonas próximas; Dalsland en Suecia y Østfold Noruega. Es de echo una realidad que genera interrogantes acerca de la interacción cultural, los sistemas de intercambio y la transmisión de símbolos, ideas y conocimientos durante la edad del Bronce. La existencia de cultura material originaria de esta zona apoya la teoría de una influencia mediterránea en la cultura Escandinava de la edad del Bronce.

Este artículo presenta un estudio sobre símbolos en arte rupestre con paralelismo en el Mediterráneo, centrándose en la representación de acróbatas. También aporta aspectos de la localización de yacimientos de arte rupestre y su configuración geográfica y paisajística de los paneles donde se encuentra símbolos en arte rupestre con paralelismo en el Mediterráneo

Palabras Clave

Arte rupestre, Acróbatas, Edad del Bronce, Paisajes, Interacción, Comunicación. Transmisión, Sure de Escandinavia, Mediterránea.

Abstract

The province of Bohuslän is situated on the West Coast of Sweden, a barren coastal landscape with smaller islands and many creeks and islets cutting deep into the coastal line. The majority of the rock carvings in South Scandinavia are found in Bohuslän, and the sites discussed in this paper are found in the northern part of the province, with clusters in Tanum, Kville and Bottna parishes. Along the coast about 3000 cairns from the Bronze Age are visible on higher spots in the terrain, often overlooking the sea as well as the inner parts of the landscape. Further south in Bohuslän, the landscape changes and is dominated by mounds situated in groups on the plains or single on ridges.

Representations of rock art symbols with parallels in the Mediterranean area are mainly found in the province of Bohuslän, with few examples in neighboring areas, in the provinces of Dalsland in Sweden and Østfold in Norway. Indeed an interesting fact which raises questions on cultural interaction, exchange systems and transmission of symbols, ideas and knowledge during the Bronze Age. The existence of material culture originating in this area supports the theory of Mediterranean influences in the Scandinavian Bronze Age culture.

This paper presents a survey of rock art symbols with parallels in the Mediterranean area, focusing on representations of acrobats. It also offers aspects on the localization of the rock art sites and on the landscape and geographical setting of the panels where rock art symbols with parallels in the Mediterranean area are found.

Keywords

Rock Art, Acrobats, Bronze Age, Landscapes, Interaction, Communication, Transmission, South Scandinavia, Mediterranean.

INTRODUCTION

This article is based on a paper held at a session at the 8th EAA Annual Meeting in Thessaloniki, Hellas, 24-29 September 2002. The topic was *Rock Art Environs and Environment*, and my paper mainly focused on the location of a specific group of rock art images found in the Swedish province of Bohúslán. Those images or symbols are the *acrobats*.

Studies of the South Scandinavian rock carving tradition have pointed out the existence of a number of motif combinations that are only found in the Eastern Mediterranean and in Scandinavia during the Bronze Age (Olsson [Winter] 1999; 2001; 2002). The motifs or symbols consists of acrobats; two headed monsters, certain ship figures who all show striking similarities between the areas. Rather few acrobats exist when comparing with other figure categories in the rock carving tradition in South Scandinavia and the majority is found in the province of Bohúslán. Initially, I will focus on the localization of some of the rock art sites and discuss some aspects on the landscape and geographical setting of those panels where rock art symbols with parallels in the Mediterranean area are found. What can the location of the rock art tell us? Are there visible patterns of distribution of sites in certain locations and areas? Are the symbols in question found in remote areas or in more accessible places? Are the art exposed or hidden at the single sites? What other archaeological remains are found in the area? Are there differences between these sites and other sites with symbols of a more 'Scandinavian' type? In the final part of the paper, I will very briefly present parallels from other contexts and discuss how studies of certain rock art motifs can enrich studies of interaction and transmission of symbols in Bronze Age Temperate Europe and the Mediterranean. The analyses and the interpretations in this paper are based on a large body of material studies that are compiled in a catalogue, which is not within the limits of this small paper and this catalogue constitutes the base in my progressing dissertation.

THE STUDY AREA - NORTHERN BOHUSLÁN

The province of Bohúslán on the Swedish West Coast is the major centre for the South Scandinavian rock carving tradition.



Figure 1: Acrobat vaulting over a ship with two men equipped with horned helmets, axes and swords. Sotetorp 356:1. Tanum parish. Bohúslán. After Almgren 1983. Bronze Age cairn.

The majority of the sites are situated in the Northern parts of the province, and the carvings are truly remarkable in their extent, variety of figurative themes, compositions and relation to other archaeological material. The total number of carvings exceeds 15.000, many times more than found in other major rock carving areas in Scandinavia altogether. The coastline characterises the landscape in Bohúslán, with the sea at one side, and the clayey inland plains on the other.

The moraine ridges formed during the Ice Age stands as distinct formations in the landscape. The mountains dominate the landscape, and the characteristic granite rocks are found all over the province, and in the East there are vast woodland areas. The majority of the rock carvings



Figure 2: Map of Northern Scandinavia. Bohúslán. After Almgren 1983.



Figure 3: The vast Tanum Plain, with the sea in the background. A large number of rock carvings are found at the rocky outcrops sloping towards the valleys (Janson et al 1989, fig. 4, photo Jan Norrman).

are found in an area between the Bronze Age shoreline and the arable land, on panels facing south or east or somewhere in between (Bertilsson 1987:190ff). Along the coast about 3000 cairns from the Bronze Age are visible on higher spots in the terrain, often overlooking the sea as well as the inner parts of the landscape.

Further South in Bohuslän, the landscape changes and is dominated by mounds situated in groups on the plains or single on ridges. Other categories of prehistoric material in the vicinity of rock carvings consist of burials, heaps of fire-cracked stones and cairns, where the cairns are found mainly on higher spots in the coastal areas (Bertilsson 1987, fig 49).



Figure 4: View from the mountain ridge at Vitlycke museum, with cairns overlooking the vast Tanum Plain (Hygen & Bengtsson 1999:34).

The combination of a very large number of cairns and stone circles, few objects made of bronze, few settlements (have been found up to this date) and an exploding rock carving tradition, makes the image of the Bronze Age society in Bohuslän hard to define, and create a somewhat confused image of the Bronze Age in this area. According to Bertilsson, the major reasons for the observed pattern may have been the fact that the rise of new land from the sea must have been extensive in the Late Neolithic and Late Bronze Age. That is, good pasture land to which access had not yet become regulated. Bertilsson also suggests that this could have been the cause for rivalry, which he means is witnessed from the depictions of warriors and battle-scenes in the carvings. The warriors should also reflect a major change taking place in the Middle/Late Bronze Age, so would the change of burial customs, settlement and subsistence pattern. Bertilsson suggests that those assumed changes probably were a result of changes in the general ideology as well as social structure in the North as well as in all Europe (Bertilsson 1987:191). Current interpretations of the Earlier Bronze Age society in Southern Scandinavia states that it is based on social ranking indicated by burial customs and prestige goods made of bronze (e.g. Kristiansen 1998; Larsson 1986). To put it simple, the Bronze Age society is generally seen as socially stratified, a number of smaller chiefdoms whose power was based on control over trade and exchange. Objects made of bronze were the major prestige goods, because the raw material was not locally available, and both local traditions and external contacts should have formed society in Bohuslän.

ACROBAT REPRESENTATIONS IN SWEDISH ROCK ART

Representations of acrobats are found as rock carvings mainly in the province of Bohuslän, with few examples in neighbouring areas. This conclusion is based on studies of the available publications of South Scandinavian rock carving tradition. An acrobat is defined as a human figure bent heavily backwards, conducting somersaults. No compilation of representations of rock art acrobats has been made, but the present survey is still incomplete. Recent documentation (summer 2002) of rock carvings in Tossene parish further south has revealed a number of 'new' acrobats and other interesting rock carving figures (bulls and bull-symbolism). The documentation is not yet published. The pattern of distribution in its present stage show that the majority of the acrobat representations are found in the northern part of the province, with clusters in Tanum, Kville and Tossene parishes.

Acrobats are also found in the Norwegian province of Østfold, at Hornnes in Skjeberg, a male acrobat vaulting over a ship. Bohuslän and the Norwegian province of Østfold were closely connected during prehistory, with the

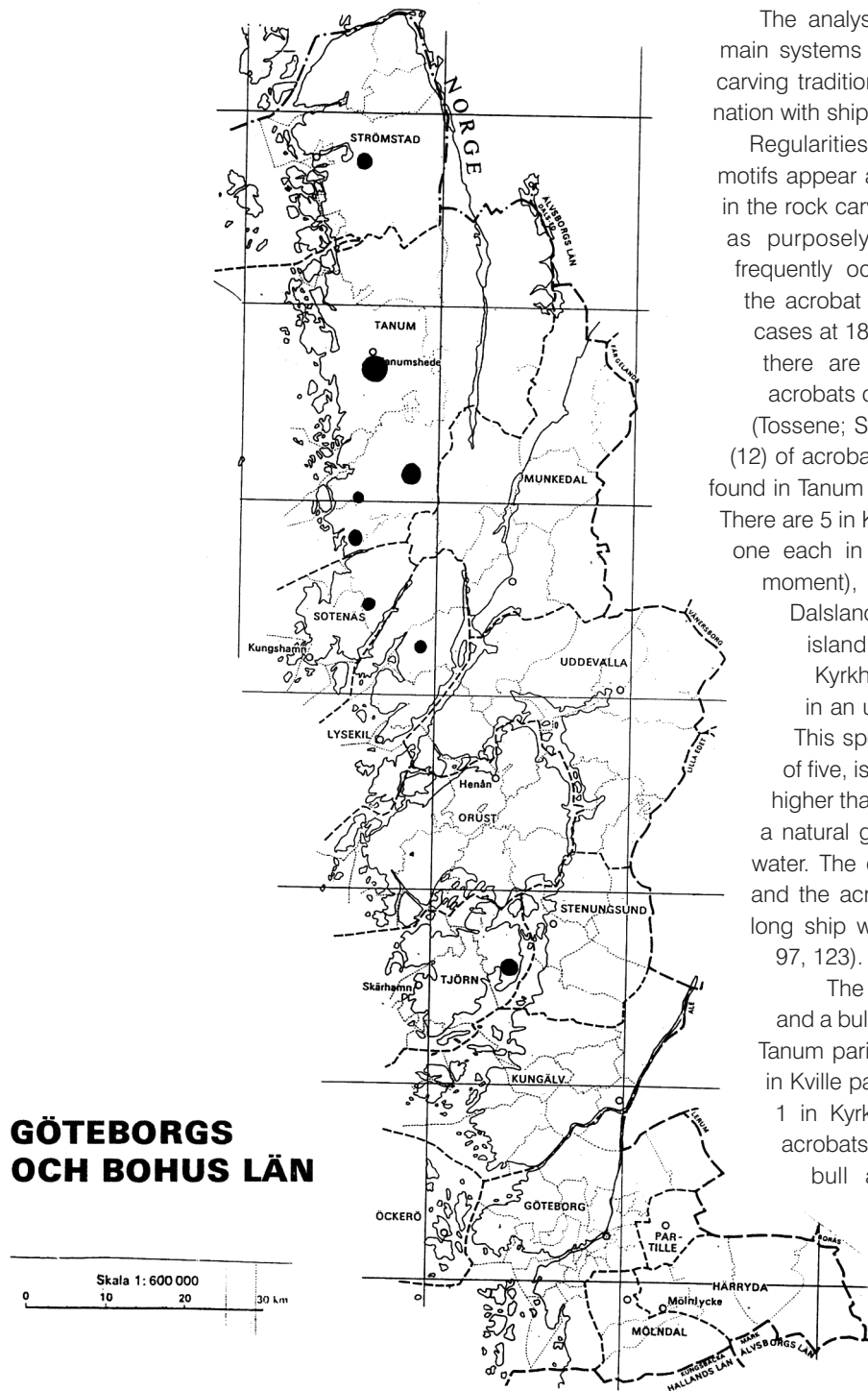


Figure 5: Distribution of localities with rock art acrobats in Bohuslän, Sweden.

waterways along the coasts as one of many connecting links. The landscapes are similar, so are the rock carving traditions. This area has not been taken into consideration in the paper. There also is one example in the Swedish province of Dalsland (Ängen, Högsbyn), and this one has been considered in the compilation due to the availability of documentation reports.

The analyses suggests that there were two main systems of depicting acrobats in the rock carving tradition of South Scandinavia, in combination with ship and with bull/cattle.

Regularities and recurring combinations of motifs appear after studies of the acrobats found in the rock carvings, and I have interpreted those as purposely composed scenes. The most frequently occurring combination is obviously the acrobat and the ship, which occurs in 26 cases at 18 rock carving localities. Sometimes there are two, three or as many as five acrobats depicted in combination with a ship (Tossene; Sotetorp, Krongården). The majority (12) of acrobats depicted above ship figures are found in Tanum parish, in the World Heritage area. There are 5 in Kville parish, 5 in Askum parish and one each in the parishes of Tossene (at the moment), Skee and Tisselskog parishes in Dalsland. There are 2 examples on the island of Tjörn, of which the one at Kyrkhagen, Bråland parish, is carried out in an unusual sparsely dotted technique. This specific rock carving, the middle one of five, is situated on a ridge, situated a little higher than the other carvings. The rock form a natural groove coloured brown by pouring water. The other is found in Västra Röd (22), and the acrobat is in mid-air above a 37 cm long ship with crew (Pettersson 1982:24, 41, 97, 123).

The second combination is the acrobat and a bull/cattle, which occur in 5 cases, 2 in Tanum parish (Aspeberget T-25 & Vitlycke), 2 in Kville parish (Vidingen & 181a Torsbo) and 1 in Kyrkestigen in Svenneby parish. The acrobats are depicted on the back of the bull arms raised (Vidingen; Vitlycke or hanging in the horns of the bull (Aspeberget T-25 & no. 181a Torsbo). In one case (Kyrkestigen, Svenneby parish), the acrobat seems to be jumping off the bulls back, just letting go of the horns. Aspeberget T-18, depicts an acrobat who seems to be vaulting above a two-wheeled chariot, the only representation of this combination if interpreted correctly. This site at Aspeberget consists of 3 panels, called A; B, C. The acrobat is found at panel B (Milstreu & Prøhl 1996).

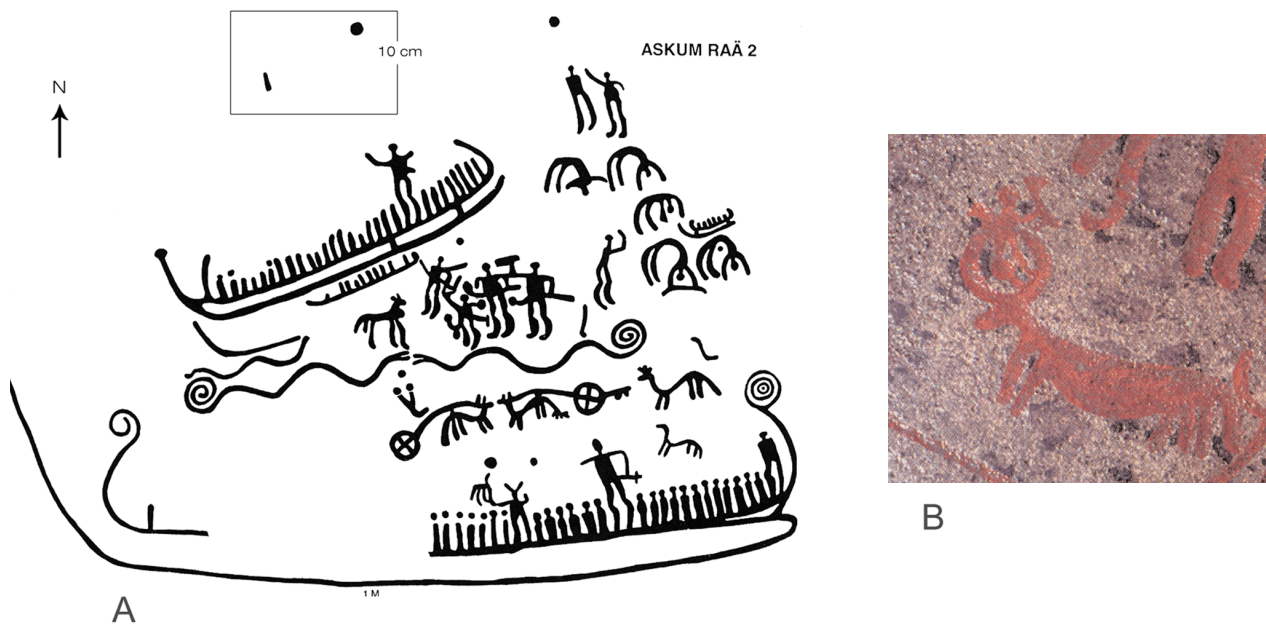


Figure 6: There were two main systems of depicting acrobats in the rock carving tradition of South Scandinavia, in close connection to ship figures and with bull/cattle. A) Five acrobats at the Krongården site, Askum parish, Bohuslän (after Bengtsson 1997:9). B) Acrobat equipped with an axe, hanging in the horns of a bull. Aspeberget T-25, Tanum parish, Bohuslän (after Milstreu & Pröhl 1996:70).

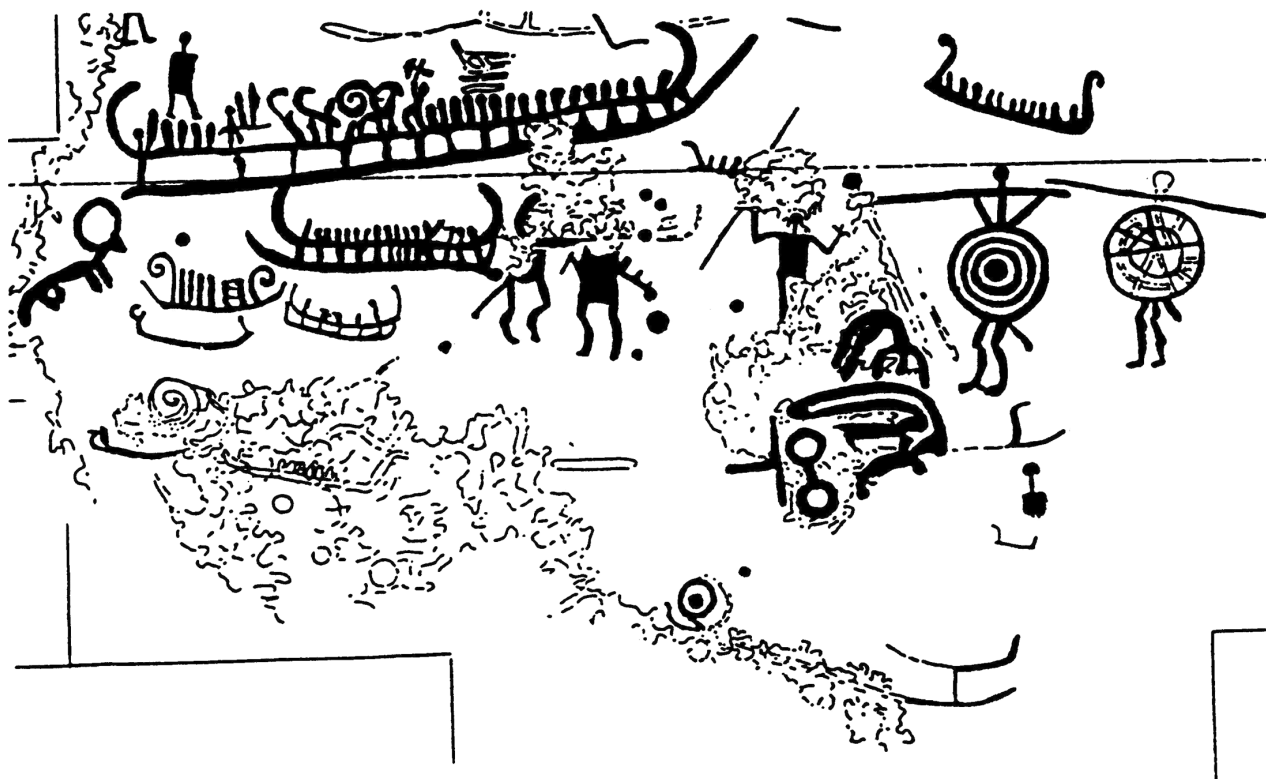


Figure 7: Acrobat vaulting above a chariot at Aspeberget T-18. Or is it above a ship, on which the chariot has been superimposed? (Milstreu & Pröhl 1996:66f).

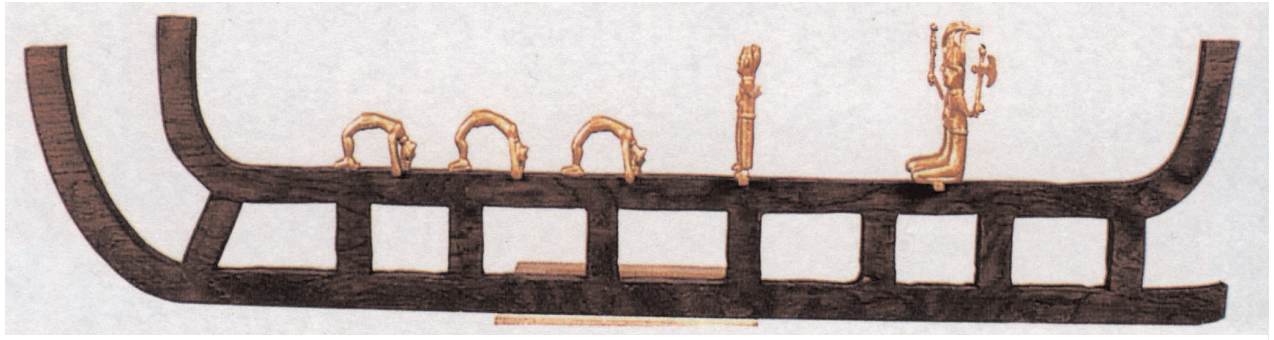


Figure 8: Acrobats hovering above a strange combination, seemingly a man lying down, and another human is rising from the chest. St. Backa, Brastad parish. Photo Göran Burenhult.

Looking more closely at this specific site, it seems likely that the chariot has been carved over other, perhaps older figures, of which one might be a ship judging from the two diverging lines in front of the equipage. These lines could be the stem or stern of a ship figure, damaged by weathering and exfoliation. Close to the acrobat are three warriors with rectangular bodies, also damaged, equipped with swords and spears and with enlarged calves. The combination of acrobats, ship figures, warriors with rectangular or circular bodies, weapons and horned helmets occur in a number of cases at the panels in principally Tanum parish, but also in Kville (1) and in Askum (1). So is often a single wheel cross situated close to the central scene, and a single cup mark close to the acrobat. The cup marks have been discussed as indicting the female sex when found close to or between the legs of figures likely to be female (Burenhult 1978; Bengtsson 1999 and more). Some of the analyses of acrobats must certainly be revised and updated, based on field studies of the single panels in order to distinguish which figures that could belong to the same construction phase (i.e. no. 4. Aspeberget T-18). So is the case with no. 25. Stora Backa, Brastad parish, with two acrobats in mid-air above a man lying down with another human figure rising from the body. Ship-carriers, another rock art type with parallels in the Mediterranean, are often found at the same panels as the acrobats, and those are also quite remarkable and not commonly present at rock carvings in South Scandinavia. There is one example in one of the other major provinces with rock art, Östergötland on the Swedish East Coast.

This particular scene has been interpreted as symbolising the resurrection, and there is another example from the Vitlycke panel (i.e. Almgren 1927). Based on the recurring combinations of the acrobat and the ship, this couple could be a later addition to the carved figures at the panel, or for all that matters, maybe the first carving at this particular site. This relationship must be studied *in situ*. The carving is situated in an area with about 20 panels, situated at the base of a ridge along a road for about 1 km. The ridge is situated at the edge of a vast field in a valley.

Analyses of the spatial distribution of the carvings has shown that the rock art sites are distinctly connected with

the central areas of settlement and with the structure of the settlement confirmed by the parochial boundaries defined in the early Medieval period. According to Bertilsson, large concentrations of rock carving sites probably constituted central places in local territories, with settlements in the immediate vicinity, and the principle of centre and periphery frequently recurs in studies of Bronze Age Bohuslän. The cairns situated on the summits of the surrounding ridges can define the outer territorial limits. Settlements and houses are still quite unknown in Bohuslän, only five houses dating from the Bronze Age have been found in the province. Settlements are instead localised by other archaeological material, such as the cairns, heaps of fire-cracked stone, mounds, burial grounds and finds of portable artefacts or hoards (Bertilsson 1987:190ff).

Most of the acrobat rock carvings are situated at the edges of rocky outcrops or ridges, directly adjacent to the cultivated land. With a few exceptions, they are not situated at the higher spots in the terrain. The size of the panels varies from about 1.0 x 0.4 up to over 200 square meters. The majority is between 6 and 8 square meters, but there is a wide range of variation. The panels are often wide and smooth, the rock light in colour, and located at the edges of open fields or in open areas with trees, along sloping ridges in woodland. In most cases, the acrobat panel is one in a series of panels with carvings at the same locality. Most of the panels are situated between 15-25 m.a.s., but there are cases like the Hede site, in Kville parish, where the carving is found at 50 m.a.s. At this particular site, the sea was only about 1 km away during the Bronze Age (Milstreu & Prøhl 1996:70f).

The majority of the rock carving acrobats are found on panels facing south, southeast or north-, northeast. A western direction seems to have been avoided for some reason, this could depend on geographical as well as structural reasons such as the local setting of suitable rock surfaces. Acrobats are found on panels with a very large number of figures, (Vitlycke 300; Aspeberget T-25 218; Hede 260; Kyrkestigen 485), or on smaller panels with few figures (from c. 9 up to 70) but in an area with major rock carving localities (Aspeberget, Backa, Tegneby, Torsbo (the

total number of figures at Torsbo are 960 (!). Major rock art sites are sites with a total number of figures exceeding 200 (Bertilsson 1987).

The Bronze Age landscape was different from today; with more marshes and water soaked areas. The rise of land has constantly uncovered new land and the marshes and beach meadows could be used as grazing land, but were not suitable for cultivation. Cultivation was instead carried out on self-drained, sloping ground. At some of the sites the bays and creeks almost reached the rock art panels. The level of the sea was 15-20 meters higher during the Bronze Age, and the sea was probably visible from many of the sites located around the great Tanum Plain. Scholars have shown that a number of carvings are structured in a system often along the valleys and transport routes and rivers, which in some cases enables visual contact between the sites.

Most of the sites give the impression of being easily accessible, as they are found at rocky outcrops and ridges at the edges of arable land. The rock art at these major sites are exposed, and it is likely that visibility had a major importance in the creation of rock art, opposite to for example the Palaeolithic cave paintings or rock art found in graves. The carvings do not seem to be hidden in any distinct way, and at many places there is a nice view over the surrounding fields.

At the present stage of the study, no visible differences between sites with Mediterranean parallels in the depictions and sites with figures of a more common South Scandinavian style were detectable. The symbols with Mediterranean parallels are in most cases depicted at sites, with many scenes, sometimes divided by natural cracks or running water into different groups at the same panel.

Basically, the rock art of Bohuslän has been treated a separate archaeological category, which have not been discussed in relation with other archaeological remains found in the area. This in spite of good intentions concerning contextual studies of rock art put forward by many scholars. More detailed analysis of the surroundings should reveal information of the sites used in the rock carving tradition. Recently, archaeological excavations have been carried out close to rock carvings in the province of Bohuslän, in the Tanum project. The purpose of the project is to investigate the immediate vicinity of the carvings with traditional archaeological methods in order to try to understand the role of the carvings in the contemporary society. By understanding the role of the carvings, i.e. how they were used in contexts of ritual character, there might be a new way of approaching the major concern in rock carving research: the meaning of the single image (Bengtsson 2002:261ff). At Ängen no 19, Tisselskog parish in Dalsland, two archaeological investigations have been carried out in the Högsbyn rock carving area, of which one in front of the acrobat panel. The archaeologists found a massive stone-packing, in a well-defined 1.5 m wide area

by the carving. The stone-packing was up to 30 cm thick, and below there were a hand-full of beaten quarts, charcoal and soot. Two radiocarbon samples, dated to 2075±105 BP and 765±140 BP respectively, have been found in this context. The dates are not clearly from the Bronze Age, but it is assumed that the quartz and the charcoal under the stone-packing are connected to the rock carving, and constructed in association with the act of carving (Rex Svensson 1989:129f).

I will in the following sections discuss and try to illuminate the concepts of interaction and transmission of symbols by using analogies and parallels from other archaeological contexts in South Scandinavia; burials, hoard- and votive-finds in South Scandinavia, and representations of acrobats in the Mediterranean.

REPRESENTATIONS OF ACROBATS IN OTHER CONTEXTS

The rock carving material constitutes diffuse pictorial context, which is difficult to interpret in all its complexity and variation. Mats P. Malmer has suggested, that studies of rock carvings must start with the single figure and to compare this with other similar depictions, then with other categories of archaeological material from the same time period and lastly with material distant in time and space (Malmer 1989a:93). Similarities between the Minoan and Mycenaean representations of acrobats, or bull-leapers, and the rock art acrobats have been put forward in earlier studies (Almgren 1927; Gelling & Davidson 1969; Glob 1969; Marstrand 1969; Burenhult 1980; Bertilsson 1987; 1989 and more). Those are indeed striking, but there are many differences, which also must be taken into consideration when discussing interaction and transmission of symbols and ideas. The interpretations mainly focus on the acrobats as dancing female attendants and a major part in a cult around the axe-carrying twin gods (i.e. Gelling & Davidson 1969). There are two seminar papers on the acrobats and their meaning, one comparative analyses of acrobats, goddesses and axes from the Nordic area and the Mediterranean, and one on ritual practices during the Bronze Age with focus on the female acrobat from a gender perspective (Venturi 1996; Bengtsson 1999).

VOTIVE- AND GRAVE-FINDS IN SCANDINAVIA

Rock carving acrobats have no other parallels in *form* in South Scandinavia, except one, a miniature made of bronze from a Danish hoard-find from Grevensvænge which is dated to Period IV for the Nordic Bronze Age (Glob 1969:191ff).

The dating is made after Oscar Montelius chronological system for the South Scandinavian Bronze Age (see list below). The find originally consisted of 6 figures made of bronze, of which only two, a woman bending backwards



Figure 9: Reconstruction of the Grevensvænge hoard find. The reconstruction was made with depictions on bronze razors and scenes in the rock art as prototypes (after Glob 1969:195).

and a kneeling, helmeted man, are now extant (Glob 1969:312). There are however drawings of the find, and the original constitution of the find seems to have been three female acrobats, bending backwards and dressed in short, cord-like skirts similar to the skirt worn by the Egtved girl in a Danish oak coffin burial. Further, there were two kneeling men wearing horned helmets and axes, one standing woman with long clothing and probably with a snake beside her (Glob 1969: 195). This find is said to be of cultic character and function, and corresponds well with scenes depicted in on rock panels, bronze razors, pots and other material.

ACROBATS IN THE MINOAN AND MYCENEAN CULTURES

Since Heinrich Schliemann found a fresco at Tiryns in Crete in 1884, the Minoan and Mycenaean bull-leaping has been a popular subject for speculation and discussion (Younger 1976). Later even more representations were found during the excavations of the palace of Knossos. Bull-leaping is the term used for representations of acrobats involved in the act of jumping over a bull.

The feature is defined as a sport event, apart from bull-grappling, which can be defined as the securing of a wild, or angered bull. Representations of bull-grappling can be seen on the Vapheio Cup B and on many sealings and seal stones (Younger 1976:125).

The first artistic representations of Aegean bull-leapers begin to appear toward the beginning of the Late Bronze Age in Crete and on the Mainland (Younger 1976:136). The

most well known representations of acrobats are found in Minoan Crete, as wall paintings in the palaces, as miniatures made of bronze or clay and on seals. They are always depicted with a bull, hanging in the horns in the act of vaulting up at the back, or approaching the bull with hands stretched out to grasp the horns, or jumping off the bulls back with a backward somersault. There can be one or more acrobats involved. Studies of bull leaping have mainly focused on classifying the different positions of the leaper, and interpretations of the role and symbolic meaning of the acrobat in the contemporary society are largely missing, so are contextual analyses of localities where the seals or miniatures of bull-leaping scenes were found. The interpretations of the Aegean bull-leapers are generally interpreted as a part of religious rituals conducted in the temples, and the intricate symbolic meaning in the depictions of the feature have not been discussed or explored.

ACROBATS IN EGYPT AND THE NEAR EAST

Excavations have been conducted at the Egyptian site of Tell el-Dab'a identified as ancient Avaris, by Professor Manfred Bietak (Bietak 1995:19-28). Thousands of fragmentary wall paintings stripped from the walls of the late Hyksos palace when the Thebans (beginning of the 18th Dynasty and the New Kingdom) overthrew it have been revealed. The paintings are unmistakably Minoan in character, showing the close cultural interrelationship between Hyksos Egypt, the Levant and the Aegean. The

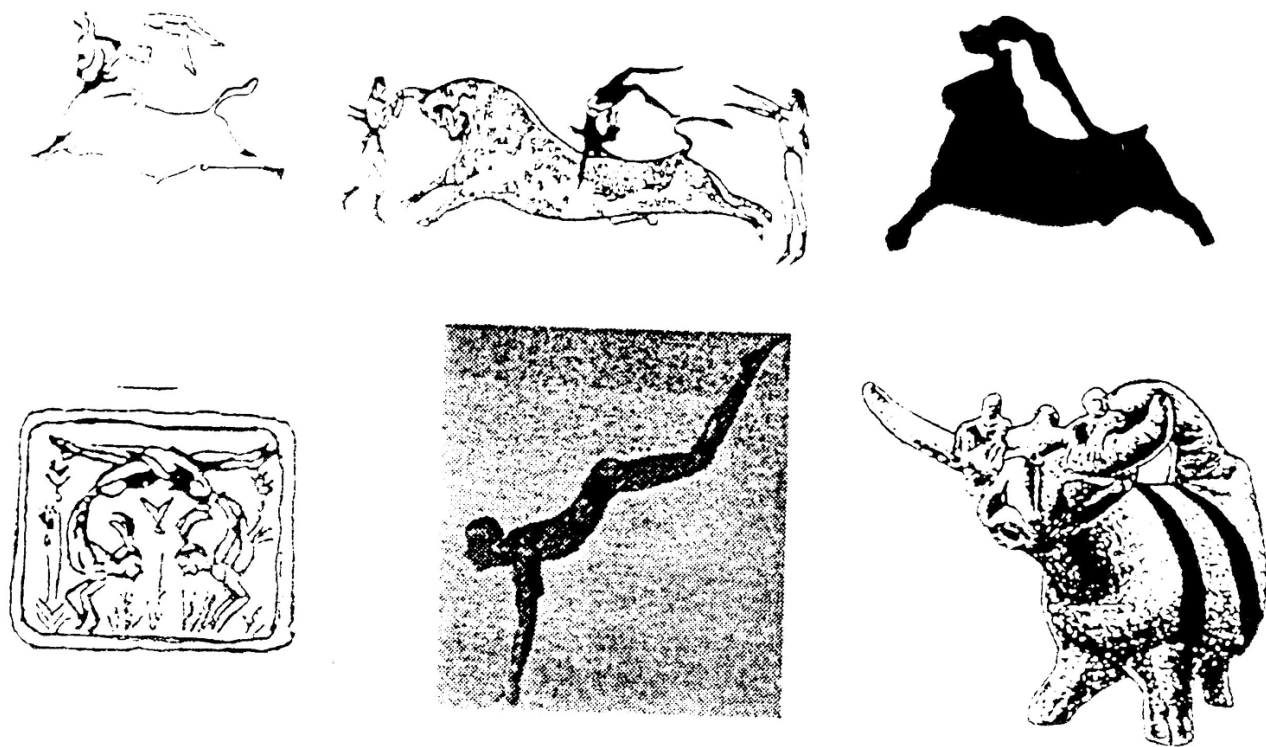


Figure 10: Representations of Aegean acrobats, from sealings, miniatures, and frescoes. After Higgins 1991.

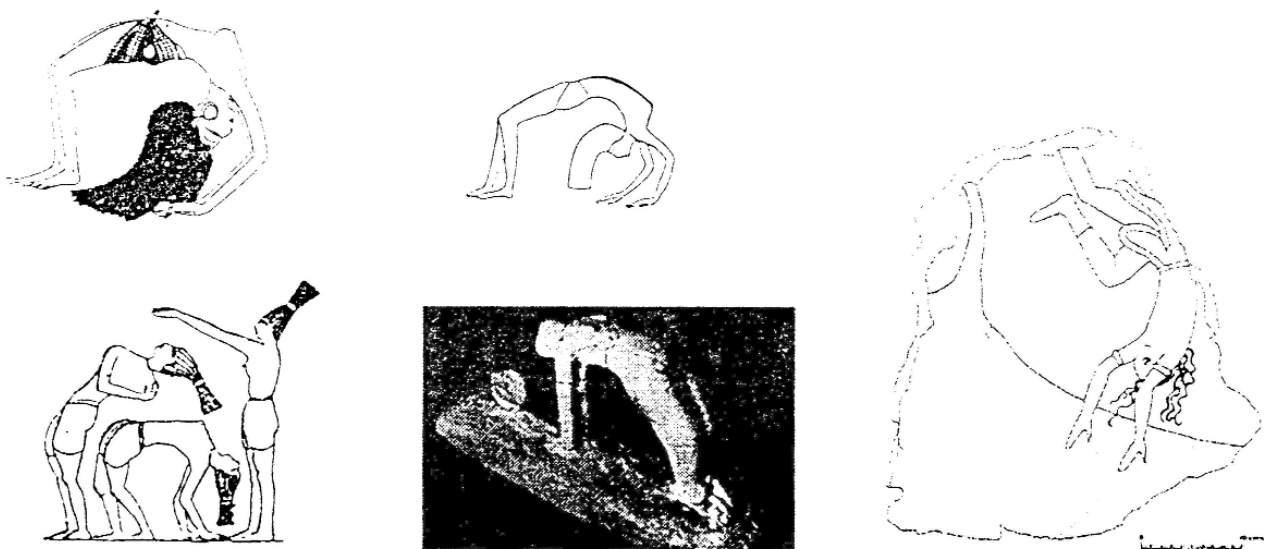


Figure 11: Representations of Egyptian acrobats found depicted on wall-paintings, stone-reliefs and as miniatures. Top left: wall-painting and relief, after Decker 1987; right: wall-painting from Avaris, after Bietak 1995; below left: sequence of acrobats, relief, statuette from Abydos, after Decker 1987.

presence of the bull-leaping scenes in combination with the maze-like pattern at Avaris has been interpreted as the work of travelling Aegean artists. Why they travelled to Egypt where there already existed a long and rich tradition of mural decoration is unknown. The idea that it is a result of a dynastic marriage is a plausible suggestion, but if this is the case it is indeed a particular situation when there are

no or scarce finds of Minoan artefacts. The in-coming Minoan brought nothing but Minoan artists providing a decorated shrine for personal use (Morgan 1995:29, 43ff). The connections between the courts of Knossos and Avaris are intimate, as shown by the bull-leaping scenes, maze-pattern and half-rosette triglypic frieze. It is important also to note the presence of typical Egyptian subjects on

Early Nordic Bronze Age	Late Nordic Bronze Age
Period I: 1700-1500 BC	Period IV: 1100-900 BC
Period II: 1500-1300 BC	Period V: 900-700 BC
Period III: 1300-1100 BC	Period VI: 700-500 BC

Table 1: Chronology of Nordic Bronze Age.

Knossian and Theran frescoes (Nilotic landscape with reeds, papyri and palms, monkeys picking flowers), suggesting a mutual relationship (Bietak 1995:26). This find is interesting as it is one good example of how a depiction, a symbol clearly originating in another area and also a different culture has travelled 'alone', without any finds of contextual artefacts. Depictions of Egyptian acrobats are found on stone-reliefs and wall-paintings, for example on walls in some of the Pyramids. Those depictions are showing morphological similarities with some of the Nordic rock carvings.

BRONZE AGE CHRONOLOGY IN SCANDINAVIA AND THE MEDITERRANEAN

One of the major problems concerning comparative analyses of symbols from different contexts is the chronological sequence. In most of the previous studies of similarities in form has not discussed the relation in time. If the

symbols belong to different time periods, the arguments for connections and transmission of symbols between the cultures compared in the pictorial analyses is automatically less plausible. Therefore, it is of outermost importance to structure the material in a comparable chronological scheme. When the material is down to tables, it is easier to review what is actually reasonable to hypothesize on and how much is just too different in time, form and context.

The Nordic Bronze Age is traditionally divided into six periods, where period I-III makes up the Early Bronze Age and period IV-VI Late Bronze Age. Period IV has occasionally been called the Middle Bronze Age. Oscar Montelius compiled this scheme at the end of the 19th century, based on combinations of a variety of grave goods, and it is still largely accepted (Burenhult 1999:408). Period IV can be seen as a transitional period to the Earlier Iron Age.

The relative chronology for the *Aegean area* can be described as follows: The Early Bronze Age comprises Early Minoan (EM), Early Cycladic (EC) and Early Helladic (EH), all roughly contemporary. The Middle Bronze Age comprises Middle Minoan (MM), Middle Cycladic (MC) and Middle Helladic (MH), all roughly contemporary. The Late Bronze Age comprises Late Minoan (LM), Late Cycladic (LC) and Late Helladic (LH) or Mycenaean (the terms are synonymous in the literature), also roughly contemporary (Higgins 1992:12). This division is quite complex, and the relation with the Nordic chronological sequence can be studied below.

CRETE	GREECE	SCANDINAVIA
Middle Minoan I: 2000-1700 BC	Middle Helladic: 2000-1550 BC	
Middle Minoan II: 1900-1700 BC		Early Nordic Bronze Age
Middle Minoan III: 1700-1550 BC		
Late Minoan I A: 1550-1500 BC	Late Helladic I: 1550-1500 BC	
Late Minoan I B: 1500-1450 BC	Late Helladic II: 1500-1400 BC	Early Nordic Bronze Age
Late Minoan II: 1450-1400 BC	Late Helladic III A: 1400-1300 BC	Period II: 1500-1300 BC
		Early Nordic Bronze Age
Late Minoan III A: 1400-1300 BC		Period III: 1300-1100 BC
Late Minoan III B: 1300-1200 BC	Late Helladic III B: 1300-1200 BC	
Late Minoan III C: 1200-1100 BC	Late Helladic III C: 1200-1100 BC	
		Late Nordic Bronze Age
		Period IV: 1100-900 BC
DARK AGES: 1100-900 BC		
	Protogeometric Period: 1100-900 BC	Late Nordic Bronze Age
	Geometric Period: 900-750 BC	Period VI: 700-500 BC

Table 2: Chronological table of the Aegean and Nordic Bronze Age.

RELATIONS IN TIME...

The majority of the rock carvings in Bohuslän are relatively dated to the Later Bronze Age, based on the hypothesis that the rock carving tradition evolved through time and the result is seen in the form of more complex scenes. The spectacles buckle and the double buttons makes it possible to date the carving of Tegneby Mellangården to the Nordic Bronze Age Period IV, c. 1100-900 BC.

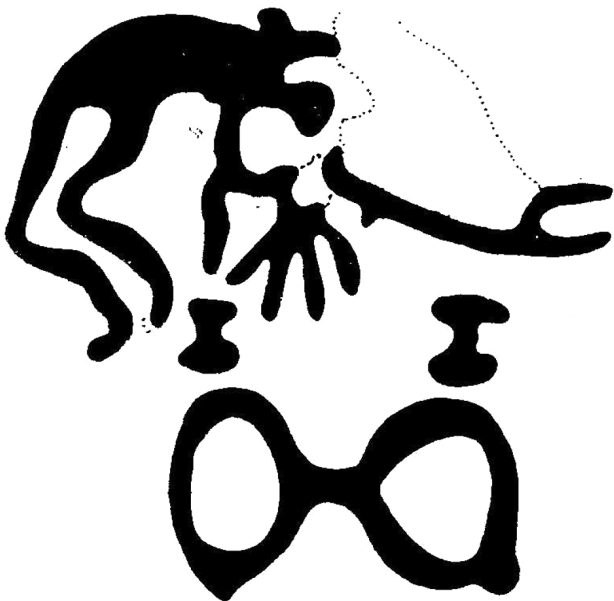


Figure 12: Acrobat combined with a ship (?), two double buttons and a spectacles-buckle at Tegneby Mellangården, Tanum parish, Bohuslän. The carving is dated to c. 1100-900 BC, period IV based on the depicted artefacts (Högberg 1995:19).

The majority of the acrobat carvings are hard to date, but the general picture is a Middle/Late Bronze Age date (Periods III/IV/V), based on the surrounding figures. Helmets, chariots, weapons and certain combinations of figures found both as rock art and as decoration on bronze razors dates from the Middle and Late Bronze Age.

The bronze statuettes from Grevensvænge belong to the Middle Bronze Age (c. 1200 BC). The horned figures have their counterparts in the rock carvings of Bohuslän and other areas with carvings (Östergötland and Uppland), and also in the horned bronze helmets from Viksø in Denmark (period IV) as shown by Thomas B. Larsson (Larsson 2002:104).

The Minoan and Mycenaean representations of bull-leaping have been studied in terms of stylistic features, and has been divided into three main systems, roughly the first two deal with aesthetic considerations, and the third one with features of the sport more accurately (Younger 1978:125). All three systems include several examples, of which a few from dated contexts. Based on these dated

contexts, the chronological sequences show that Type I was a Cretan schema with a floruit c. 1550-1450 BC, Type III a Mycenaean schema with floruit c. 1300-1200 BC, and Type II a Cretan and Mycenaean schema dating primarily before the beginning of 1300 BC (Younger 1978:125, 135f).

The representations of South Scandinavian rock carving acrobats, the bronze statuettes (Grevensvænge) and the grave finds of clothing linked to the cord-like skirt of the Grevensvænge acrobat, are all fairly contemporary with the Aegean and Egyptian representations. The Mediterranean material is dated some centuries earlier, although they belong to the same time-period. When a large material is down to tables, it is easier to review what is actually reasonable to hypothesize on and how much is just too different in time, form and context. Based on other archaeological material and contexts, cultural interaction and transmission of certain symbols or ideas gain meaning in a broader perspective supported by the chronological sequences.

FINAL DISCUSSION

EXCHANGE AND INTERACTION - THE TRANSMISSION OF SYMBOLS IN BRONZE AGE EUROPE

Bronze Age Temperate Europe was linked to the contemporary Mediterranean world as a result of a well developed system of trading links and interaction systems, as shown by the archaeological record (Werbart 2001:1). In this perspective, depictions of acrobats in Scandinavia offer a different approach to interaction and transmission of symbols and knowledge. Are similarities in form an indication of similar meanings? Not necessary, but the idea might be useful as a point of departure when discussing transmission of symbols and knowledge. The visual links to acrobats or *voltigeurs* in Minoan Crete or Mycenaean Greece are obvious, but the questions and difficulties are many. Can the adoption of certain values originating in other cultures cause specific and similar changes in social structure (religious rituals)? (Werbart 2001; Winter 2001:9). *How and why?! are major issues, including when?*, as a relatively extensive transmission of symbols took place throughout the prehistory of Europe. These questions will not be discussed in detail in this paper, but constitutes a central part in my dissertation, based on the fact that the European Continent represent the geographical bridge between areas separated both geographically and culturally. The chronological sequences in the areas are also of great importance, so are the fact that there is great geographical distance involved and that there were a number of different cultures in the areas "in between".

Communication between both people and cultures can be said to include two major fields: symbolic and abstract, including religion/rites, and trade, exchange and contact (Werbart 2001:3). Interaction, contact and transmission of

symbols and ideas between areas are hard to argue for when the visible remains of such contacts are missing. Knowledge about rituals, dances, ceremonies, myths and more, which can be a part of the cult practices are often not preserved in the material record. And as suggested by Thomas B. Larsson, these forms of non-material communication might be the missing prestige valuables from the Mediterranean (Larsson 1999). That is only one of many reasons why a fusion between empirical studies and explicit theory on contact situations and what contact meant for the cultures involved would prove to be inspiring and fruitful (e.g. Wells 1980:xxf; Helms 1988). What were the possibilities for "ideological transmission" in Bronze Age Europe? We know that cultural features were transmitted in the Mediterranean throughout prehistory, we even know when, how and why this took place thanks to written sources in Greece and Egypt. This is however not the case for Scandinavia, it is not until the Iron Age that written material is present in the North.

Contacts between the Mycenaeans and Scandinavia are hard to argue for at this point, according to Anthony Harding (1984:262). There are few items, which can be alleged to be of Aegean origin, spiral decoration on bronzes is usually mentioned. Harding mentions folding stools known from Period II graves (see chronological table above) in Denmark and Northern Germany as objects of possible East Mediterranean derivation. There is no reason, though, to assume that these were actual imports (Harding 1984:262). He stresses that it has to be remembered that the Baltic region was the ultimate source for of the amber found in Bronze Age Greece and does not neglect that connections of some sort between the areas took place.

In this paper, the main focus has been the acrobat, found in different archaeological contexts, focusing on rock art representations. The acrobats are not the only rock carving figures with parallels in the Aegean and Egyptian pictorial material and ritual practices. There are a number of other symbols and figures, which show interesting similarities with depictions from the Mediterranean world. One category is the ship-carriers, human figures carrying miniature ship figures similar to depictions of votive offerings like on the Hagia Triada sarcophagus from Crete, and from Egyptian wall paintings and reliefs (Winter 2002:201-219).

Furthermore, there are chariots and warriors with unusual helmets, reminiscent of chariots found on Mycenaean stelai (for example Grave 3 in Mycenae), double-axes and bull-symbols, and even symbols reminding of altars (Larsson 1997; 1999; Winter 1999;2002). The large number of rock carving ships forms a separate part, with many seemingly local types and models of construction and depiction. However, there are also types similar to depictions on Greek Vases (Dipylon) from the Geometric

Period in Greece. The Greek vases are dated to c. 900-700 BC, and this type of Nordic rock carving ships probably belong to the Late Bronze Age (Winter 2002:209).

Symbols with similarities in form do not have to be connected, or transmitted as a "package" of certain symbols or regalia at any given time. A number of different features spread during different periods of time, and in different situations. But, again, there are facts, which speak against this, and that is symbols connected with warrior elites and rulers (Larsson 1997, 1999; Kristiansen 1998;1999). One of the main purposes of introducing foreign objects and symbols in a particular region ought to have been the acquisition of practices and beliefs related to those specific features. According to Thomas B. Larsson, this might explain why mainly foreign Elite, royal or sacred objects and symbols, like parade arms, sun-discs, helmets etc. were imported and/or copied in South Scandinavia (Larsson 1999:59). Larsson has also compared the horned male figures in the Grevensvænge-fund with representations of gods and rulers from the Eastern Mediterranean, from the Hittites during the later part of the second millennium BC. Larsson further suggests that the horned figures seen in the South Scandinavian carvings represent humans (priests/priestesses or theocratic leaders) with a similar position in the social organisation. These humans could have dressed up as the horned divinity and acted as the same in the rituals and ceremonies, a common feature among the Hittites and the Minoans (Larsson 2002:104).

Primarily, the rock art in South Scandinavia is interpreted as addressing divine powers, and in many cases as an image of the magical means of obtaining one's desires. Perhaps it also explains why the same motive is depicted over and over again, sometimes the picture is not duplicated, and instead it is deepened. The pictures are probably not always magical, but represent religious worship of a deity, as suggested by Mats P. Malmer (Malmer 1989b:9ff). As the engravings also ought to have addressed human beings, this media was a way of getting a message through to the members in a society. Knowledge of foreign cultures, traditions and ideas, which some families wanted to display to the public for different reasons, could have been depicted in the rock art, as a way of showing and maintaining power and status by knowledge. Certain images or objects could have been used to support and justify differences in identity. This is true for different tribes or clans with a common ruling, and different levels in the same organisation. The dominating group can manipulate and display material symbols to justify their power (Hodder 1982:119ff). To give a simplistic picture of complex social interactions and development, these facts might have been one the major reason for external contacts and interaction with the central European societies, as well as the Mediterranean Cultures.

CONCLUDING COMMENTS...

In the present stage of this study, this paper does not give a definite answer why certain symbols and images with striking parallels in the Mediterranean appear as rock art in Bohuslän. Bohuslän is a province with a remarkably large amount of rock carving sites, and this makes the province outstanding in Europe. Also the landscape is special, with the distinct formations of the moraine ridges formed during the Ice Age, the dominating mountains and characteristic granite rocks which are found all over the province, and vast woodland areas in the East. The rock carving tradition is a complex category of archaeological material, and to a large extent studies of this massive pictorial context have to be to study the images, then turn to the landscape in which they were created. A space were chosen for a special purpose, and people created a place for the rock art. I have argued for the presence of symbols originating in the Eastern Mediterranean in the rock art of Bohuslän. My interpretations are the result of extensive studies of a remarkably rich pictorial material, and much effort has been put on the distinction of which symbols that can be classified as divergent and foreign. Those are the symbols with no clear parallels in a local or a regional context, in form or in number. My theoretical position is not to be viewed as a retrogression to 'ex Oriente lux', or diffusion perspectives as in the beginning of the Century. Oscar Montelius argued that his work with chronological sequences in different parts of Europe showed that cultural evolution begun in the Near East (Trigger 1993:184ff). The achievements in the field of culture were brought to Europe by waves of diffusion and migrating populations via Balkan and Italy (Trigger 1993:194). I would instead see it as an alternative approach to the concept of diffusion and cultural development, a way of addressing and explaining similarities in depicted images and symbols. The theories put forward in this paper are in their initial formative stage, and is not in anyway definite. I am firmly convinced that the study of symbols from the Eastern Mediterranean, in this case from the Minoan and Mycenaean Cultures, are important for a deeper understanding of the meaning of symbols in Bronze Age South Scandinavia, as well as an alternative interpretative strategy. As Thomas B. Larsson states:

'The results from this venture [i.e. studies of the relation between religious symbols and material culture from the Orient and Scandinavia during the 2nd millennium BC] are not treated as 'binding' proofs for the existence of an Oriental cosmology in Scandinavia during the Bronze Age, but merely as indications of the presence of some sort of connections (via other regions) between a religious 'core' area and a northern 'periphery' (Larsson 1997:110).

It is the mechanisms of interaction between people that are important for the transmission of knowledge, ideas and symbols during prehistory.

The emergence of trading networks, where families in Europe exchanged traditions and certain objects and symbols represents only one dimension of the complex network of human interaction. These 'foreign' symbols, linked to elites or not, were *integrated* in an already *existing* tradition, the rock carving tradition of Northern Bohuslän. The people living in Bohuslän during the Bronze Age were members of a unique culture formed by external contacts as well as local traditions. Studies of exchange systems in past times as well as in still existing societies could prove to be fruitful, as concluded by Fajans: *'Exchanges generate new events and relations, even as they close old ones'* (Fajans 1993:2). The theories and interpretations put forward in this paper are in their initial formative stage, and I am aware of the many gaps in the presentation. Further studies of prehistoric interaction, exchange and trading systems, is therefore needed before a construction of theoretical frameworks of contact situations based on archaeological material in the area is possible.

Finally, I would like to acknowledge that I am well aware of the need to review the central European material, but not within the limits of this small paper. For my dissertation, however, this is essential. This paper can be seen as a way of raising questions about the mechanisms of change and the spread/non-spread of impulses in Bronze Age Europe, linking with the emergence of foreign symbols as markers of external connections in different contexts. It is also a way of concretize the space in the landscape where rock art appears, and were people conducted the rituals and ceremonies linked to the images. Each panel could also be studied as a landscape, a micro-landscape, as it is the study of internal relations and combinations of figures that will lead to a broader understanding of the use and meaning of symbolic structures in rock art during the Bronze Age.

REFERENCES

- Almgren, B. 1983. Die Datierung Bronzezeitlicher Felszeichnungen in Westschweden. Uppsala: Uppsala Universitets Museum för Nordiska Fornsaker, Gustavianum.
- Almgren, O. 1927. Hällristningar och kultbruk. Bidrag till belysning av de nordiska bronsåldersristningarnas innebörd. Stockholm: Kungliga Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar 35.
- Bengtsson, L. 1997. *Arkeologisk rapport 3 från Vitlyckemuseet*. Askum. Tanumshede.
- Bengtsson, L. 1998. Arkeologisk rapport 4 från Vitlycke museum. Tanumshede: Hällristningar från Askum socken Bohuslän, del 2..
- Bengtsson, L. 1999. Manligt - kvinnligt. Kring dolda strukturer på hällristningar i Bohuslän. I: Olausson, M. (red.): *Spiralens öga. Tjugo artiklar kring aktuell bronsåldersforskning*. Stockholm: Riksantikvarieämbetet, Avdelningen för arkeologiska undersökningar, Skrifter nr 25.
- Bengtsson, L. 2002. Att gräva ut bilder. In: Goldhahn, J (ed.) *Bilder av bronsålder - ett seminarium om förhistorisk kommunikation*, pp: 261-282. Rapport från ett seminarium på Vitlycke Museum 19.e - 22.e oktober 2000. Stockholm: Acta Archaeologica Lundensia. Series in 8°, No. 37.
- Bengtsson, L. & Olsson C. 1999. Arkeologisk rapport 5, Vitlycke museum. Världsarvsområdets centrala del och Grebbestad. Vitlycke museum.
- Bengtsson, N. 1999. Kulturyttringar under bronsåldern med fokus på den kvinnliga viltgören. CD-uppsats, Uppsala universitet. Stencil.
- Bertilsson, U. 1987. The rock carvings of Northern Bohuslän. Stockholm: Studies in Archaeology no. 7.
- Bietak, M. 1995. Connections between Egypt and the Minoan World: New Results from Tell el-Dab'a/Avaris. In Scofield, W. V. & Davies, L. (eds.), pp: 19-28. *Egypt, the Aegean and the Levant. Interconnections in the Second Millennium BC*. London: British Museum Press.
- Burenhult, G. 1980. Götalands hällristningar
- Burenhult, G. 1999. *Arkeologi i Norden 1*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Fajans, J. 1993. Exchanging products: Producing exchange. In Fajans, J. (ed) *Exchanging products: Producing exchange*, pp: 1-13. Sidney: OCEANIA MONOGRAPH 43.
- Gelling, P. & Davies, H. E. 1970. Chariot of the Sun. And other rites and symbols of the Northern Bronze Age. London.
- Glob, P. V. 1969. *Hällristningar i Danmark*. Jysk Arkæologisk Selskabs Skrifter bind VII. Köpenhamn.
- Decker, W. 1987. *Sport und Spiel im Alten Ägypten*. München.
- Harding, A. F. 1984. *The Myceneans and Europe*. London: Academic Press.
- Helms, M. 1988. *Ulysses' sail. An Ethnographic Odyssey of Power, Knowledge and Geographical Distance*. Cambridge: Princeton University Press.
- Hodder, I. 1987. *Symbols in Action: an ethnoarchaeological studies of material culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hygen, A-S. & Bengtsson, L. *Hällristningar i gränsbygd. Bohuslän och Östfold*. Sävedalen: Warne förlag.
- Högberg, T. 1995. Arkeologisk rapport 1 från Vitlycke museét. Litsleby, Tegneby & Bro. Uddevalla: Bohusläns museum.
- Kristiansen, K. 1998. *Europe before history*. Cambridge: Cambridge University Press..
- Kristiansen, K. 1999. A Theoretical strategy for the interpretation of exchange and interaction in a Bronze Age context. In L `Atelier du bronzier en Europé du XX du VIII siècle avant notre ère. Actes du colloque international Bronze `96, Neuchatel et Dijon. III: Production, circulation et consommation du bronze. Paris, CTHS.
- Larsson, T. B. 1986. *The Bronze Age metalwork in Southern Sweden*. Umeå.
- Larsson, T. B. 1997. *Materiell kultur och religiösa symboler*. Umeå: Arkeologiska studier vid Umeå Universitet 4.
- Larsson, T. B. 1999. The Transmission of an Élite Ideology. In Goldhahn, J. (ed). *Rock Art as Social Representations*. Oxford: BAR International Series 794 1999.
- Larsson, T. B. 2002. De döda, de "andra" och djuren. I: Goldhahn, J (ed.) *Bilder av bronsålder - ett seminarium om förhistorisk kommunikation*, pp: 91-112. Rapport från ett seminarium på Vitlycke Museum 19.e - 22.e oktober 2000. Stockholm: Acta Archaeologica Lundensia. Series in 8°, No. 37.
- Malmer, M. P. 1989a. Principles of a non-mythological explanation of North-European Bronze Age Rock Art. In: Nordström, H-Å. & Knape, A. (eds.), pp: 91-99. *Bronze Age Studies*. Stockholm: The Museum of National Antiquities, Stockholm Studies 6.
- Malmer, M. P. 1989b. Bergkonstens mening och innehåll. In: Janson, S., Lundberg, E. B. & Bertilsson, U. *Hällristningar och hållmålningar i Sverige*, pp: 9-28. Helsingborg.

- Milstreau, G. & Prøhl, H. 1996. *Dokumentation och registrering av hällristningar i Tanum*. No. 1 Aspeberget. Tanums Hällristningsmuseum Underslös. Tanumshede: Scandinavian Society for Prehistoric Art.
- Nordbladh, J & Rosvall, J. (eds.) 1971. *Hällristningar. Kville härad i Bohuslän. Svenneby socken*. Studier i nordisk arkeologi 7. Göteborg: Fornminnesföreningen i Göteborg i samarbete med Göteborgs arkeologiska museum.
- Nordbladh, J & Rosvall, J. 1975. *Hällristningar. Kville härad i Bohuslän. Bottna socken*. Studier i nordisk arkeologi 13. Göteborg: Fornminnesföreningen i Göteborg i samarbete med Göteborgs arkeologiska museum.
- Nordbladh, J & Rosvall, J. 1981. *Hällristningar i Kville härad i Bohuslän. Kville socken. Del 1 och 2*. Studier i nordisk arkeologi 14/15. Göteborg: Fornminnesföreningen i Göteborg i samarbete med Göteborgs arkeologiska museum och Institutionen för arkeologi vid Göteborgs Universitet.
- Olsson [Winter] 1999. Mediterranean Symbols in Late Bronze Age Rock Art in Southern Scandinavia. In Cruz, A. R. & Oosterbeek, L. (eds.) *Tomo I. 1º Curso de Arte Pré-Histórica Europeia-1998. Perspectivas em diálogo*, pp: 133-175. Tomar.
- Pettersson, J. 1982. *Hällristningar på Tjörn, del 2*. Malung: Dalaförl.
- Rex Svensson, K. 1982. *Hällristningar i Älvsborgs län*. Uddevalla: En inventering av samtliga kända hällristningar i Dalsland och Göta Älvdalen. Stiftelsen Älvsborgs Länsmuseum..
- Trigger, B. G. 1989. *A History of Archaeological Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Venturi, G. 1996. *Bilder från bronsåldern*. En komparativ bildanalys av viltgöror, gudinnor och yxor från Norden och Medelhavsområdet. Stockholm: Uppsats i påbyggnadskurs i arkeologi, Stockholms Universitet. Stencil.
- Wells, P. 1980. *Culture Contact and Cultural Change: early Iron Age in Central Europe and the Mediterranean World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Werbart, B. 2001. Introduction: Cultural Interactions in Europe and the Mediterranean during the Bronze Age (3000-500 BC). In: Werbart, B (ed.) *Cultural Interactions in Europe and the Eastern Mediterranean during the Bronze Age (3000-500 BC). Papers from a session held at the European Association of Archaeologists Sixth Annual Meeting in Lisbon 2000*. Oxford: BAR International Series 985, 2001.
- Winter, L. 2001. Cultural Encounters. Symbols from the Mediterranean World in the South Scandinavian Rock Carving Tradition during the Bronze Age. In: Werbart, B (ed.) *Cultural Interactions in Europe and the Eastern Mediterranean during the Bronze Age (3000-500 BC). Papers from a session held at the European Association of Archaeologists Sixth Annual Meeting in Lisbon 2000*. Oxford: BAR International Series 985, 2001.
- Winter, L. 2002. Relationen mellan Medelhavsområdets och Sydsjaskandinavien bildvärldar. I: Goldhahn, J (ed.) *Bilder av bronsålder - ett seminarium om förhistorisk kommunikation*, pp: 201-221. Rapport från ett seminarium på Vitlycke Museum 19.e - 22.e oktober 2000. Stockholm: Acta Archaeologica Lundensia. Series in 8º, No. 37.
- Younger, J. G. 1976. Bronze Age Representations of Aegean Bull-leaping. *American Journal of Archaeology*, 80 (2).

THE HAND BEHIND THE CARVING

Lasse Bengtsson

Vitlycke Museum, Suecia

lars.bengtsson@bohusmus.se

Resumen

Se analizan cierto número de imágenes en arte rupestre en la parroquia de Askum en Bohuslän. Se plantea la posibilidad de detectar grabadores individuales como creadores de motivos individuales. Si esto es así, es también posible ver como estos individuos se desplazan en el paisaje. Asimismo se plantea si es posible hablar sobre el rol y el status del grabador en la sociedad de la Edad del Bronce. El resultado de los análisis muestran que la técnica de grabado puede atribuir, al menos en algunos casos, figuras en diferentes petroglifos a grabadores individuales.

Palabras Clave

Bohuslän, grabadores individuales, Edad del Bronce, .

Abstract

A number of rock art images from Askum parish in Bohuslän are analyzed. The purpose is to test if it is possible to detect individual rock carvers as creators of individual motives. If this is possible, it is also possible to see how these individuals moved around in the landscape. It is also possible to discuss the role and status of the rock carver in Bronze Age society. The results of the analysis show that carving technique can attribute figures on different rock carvings to individual rock carvers, at least in some cases.

Keywords

Bohuslän, individual rock carvers, Bronze Age, society.

THE HAND BEHIND THE CARVING

A question posed by many who have taken an interest in rock-carvings is whether one can trace a single hand behind a certain set of carved images. It has not passed unnoticed that certain images present great morphological similarities, perhaps great enough for us to suggest one single carver.

It stands to reason that this would be impossible to prove, however, as there are too many factors which have an effect on one single carving to allow us to with certainty assert that several carvings were made by one single person.

The fact that the motifs are the same tells us very little; we know that certain groups of images showing great stereotypy are repeated within great geographical areas. One is also faced with the question of chronology and simultaneity or differences in time. Other problematic factors are weathering, the nature of the rock and geology, methods of measurement, selection et cetera.

Criticism of the sources abounds and is well-founded this should not stop us from examining whether there are traversable roads that in spite of all these roadblocks make a study worthwhile that aims to find the hand behind the carving.

In the case of rune-stones Laila Kitzler has published a study which encompasses both original stones and stones carved by present-day stone-carvers. In her analysis she claims she can identify single stone-carvers as well as the workshops where several artists have worked using the same signature. (Kitzler, 1998). Rock-carvings and rune-stones are comparable to the extent that they are each a type of stone-carving and that every single image or rune normally would be produced by one single individual; a slight possibility exists however that certain very large rock-carving motifs may have been produced by several individuals working together. The carving techniques do differ, however. The texts and images of the rune-stones are always produced using tools made of metal whilst the rock-carvings almost always are produced using stones. Probability would have it that it would be easier to find the single carver of a rune than of a rock-carving. To produce images using a hammer and chisel requires more craftsmanship and skill in technique than the repetitious knocking of stone against stone. The unaccustomed chiseler can easily see his tool slip since it takes a long time to learn the trade and to get the lines even (Kitzler, 1998).

In spite of these differences we still must examine if indeed it is possible to distinguish one single carver behind one specific image or set of images.

The following is an account of this author's analysis of a number of rock-carving sites in the parish of Askum, Bohuslän, Sweden.

METHODOLOGY AND SELECTION

The prerequisite of my study was to locate a number of rock-carving images, which showed mutual similarities in form and style so that a comparison would be meaningful. The parish of Askum was chosen as a suitable site for our investigation since it is the only parish in Sweden that has been totally documented. All the carvings are cut in granite, which facilitates a comparison of different sites. A survey of all the carvings in Askum resulted in three pictorial groups as the possible objects of a more in-depth comparative study.

Group number one is made up of a special type of four-wheel cart or wagon, the second of horse's hooves and the third and last of an anthropomorphic figure that seems to stand on a platform of some kind. Each figure has been documented in the scale of 1:1 on transparent plastic. The outline drawing was done using a 2mm marker, the prevailing size used for this kind of documentation. Subsequently, the width and depth of the carving was measured and the results transferred to the plastic. The points of measurement have been the same for each single figure within each of the three categories (see below).

Depth and width were measured using profile iron and slide-caliper (vernier caliper). The width is indicated in even millimeters while depth is indicated to one decimal point. Finally, the plastic sheets were scanned to enable us to make digital over-lays of all the images within each figure-category. The sites chosen as the basis of this discussion have all been published in their entirety in Vitylcke Rapport no 3, 4 and 6 and the complete documentation is not included here due to considerations of space.

THE WAGONS

The wagon-figures used in this study can be found at three sites in Askum; Raä 15, 17, and 215 (the numbers refer to the numerical order used by the Central Board of

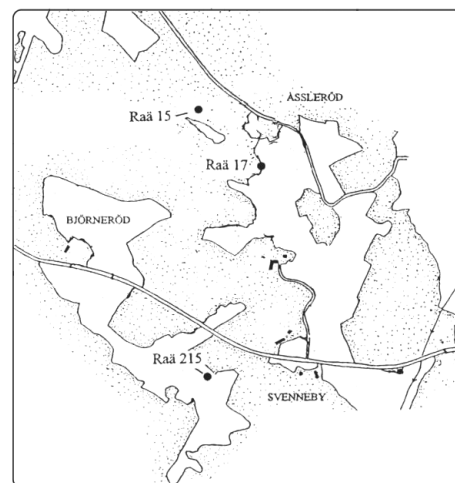


Figure 1: Map showing localities with wagon figures.

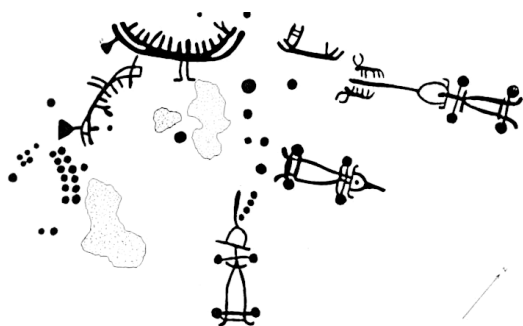


Figure 2: The rock carving locality Raä 17:2, from "Vitlycke Rapport 4".

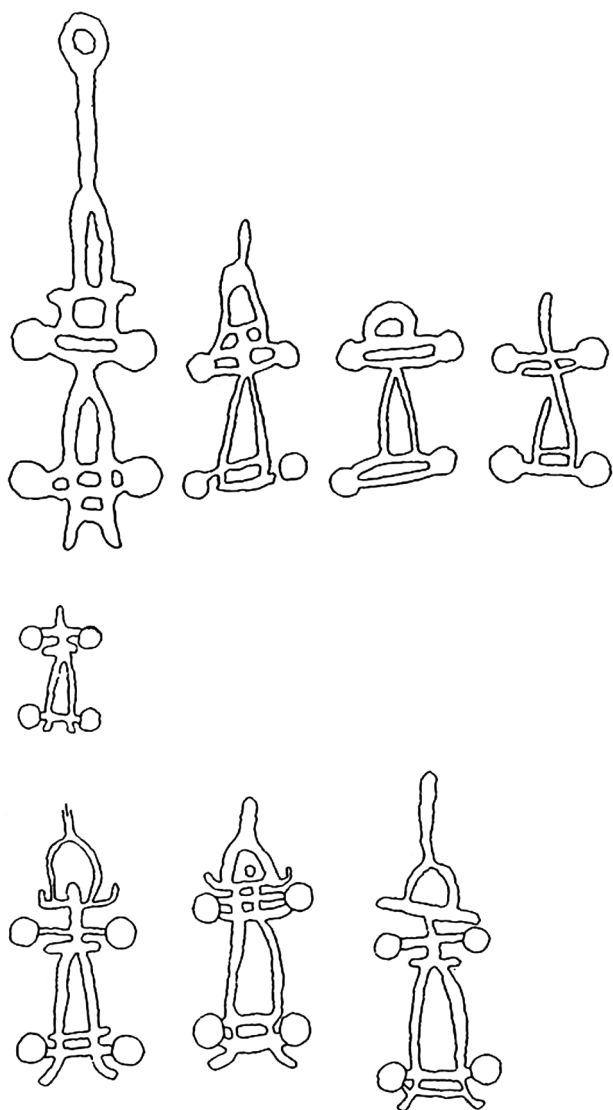


Figure 3: Analyzed wagon figures.

National Antiquities, Raä). The distance between Raä 15 and Raä 215 is about 700 meters and the distance between Raä 17 and Raä 215 is approximately 700 meters. Hence, the carvings are located no further than one thousand meters apart (all distances are measured as the

crow flies). These wagons are unique. The author has so far only found a similar type of wagon at one other site in Sweden, namely Raä 60 in the parish of Tanum (Högberg 1995:25). Two of the sites in Askum, Raä 15 and Raä 17, show wagons together with boats that can be dated to the Early Iron Age. Only one of the wagons shows draught-animals. In total there are eight wagons on these three sites. As shown in fig. 3 the tow-bar of one of the wagons at Raä 17 has been pictured in somewhat of a shortened condition. The reason for this was that the study was aimed at one distinctive feature of the construction, namely the wagon-basket and its cup-shaped wheels. In retrospect this is somewhat unfortunate since the tow-bar of the longest wagon at Raä 215 has not been shortened in the same manner. This oversight does not however affect the results of our comparative study since none of the measurement points are located on any of the tow-bars.

The shortest wagon is 25 cm long and the longest is one meter (including the tow-bar). The images are not to uniform scale but their relative differences in size are correctly rendered. There are six measurement points on each wagon, one on each wheel and two different points on the wagon-cart (fig.4). The total sum of 128 measurements was taken evenly distributed as far as carving depth (D), and width (W).

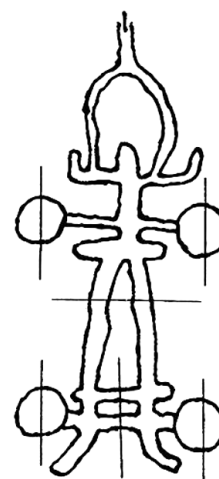


Figure 4: Measurement points on the wagon figures.

MEASUREMENT RESULTS

The three measurement-points will be called back-axle, wagon-basket and wheels. The measurements of the back-axle have also included the load-bearing devices running parallel to the back-axle which served to keep the back-portion of the basket together. Only the wagon at Raä 15 is without such devices. The carving-depth and width of the carved line will be accounted for on each site.

Raä	Depth mm	Width mm
15 : 1	2,0	13,0
17 : 2	2,3	18,7
215 : 1	2,2	18,7

Table 1: Average depth and width of the wagon figures rear axles (mm).

The average measurement for the width of the back-axle and load-bearing devices for all of the wagons is 18.3 mm and the depth is 2.2mm. The greatest width measured

is 30mm and the narrowest is 12mm. The large discrepancy in width is due to the fact that the wheel axle often is wider than the load-bearing devices. These two constructional details should probably be accounted for separately but I have refrained from doing so since it is difficult to determine which is which. The greatest depth measured is 3.3mm and the smallest is 1.3mm. The relatively large difference has the same cause as the differences in width. The mean width of the wagons at Raä 17 is 18.7, at Raä 215 18.7mm and at Raä 15 13mm. The depth is 2.3mm (Raä 17), 2.2mm (Raä 215) and 2.0mm (Raä 15). Thus we can determine that the results for 215 and 17 are nearly identical but can also see a divergence as to the lone wagon at Raä 15.

The measurements taken at the next measuring-point, the wagon-basket, are more true since there is no intentional divergence in carving-depth and width between the two measuring-points while they belong to the same construction. The mean value for all wagon-baskets is 18.5mm (W) and 1.9 (D). The greatest width is 18.5mm and smallest is 12mm. The greatest carving-depth is 3.1mm. The average width of the carved lines of the wagons at Raä 17 is 22.0mm, at Raä 215 16.9mm and at Raä 15 14.5mm. The mean of the depth is 1.9mm (Raä 17) 1.9mm (Raä 215) and 1.7mm (Raä 15).

Raä	Depth mm	Width mm
15 : 1	1,7	14,5
17 : 2	1,9	22,0
215 : 1	1,9	16,9

Table 2: Average depth and width of the wagon basket (mm).

The last measuring-points are the cupmarkwheels, an unusual feature in Bohuslän. The mean for all the wheels is 59.6mm (diameter) and 6.2mm (depth). The greatest diameter measured is 71mm and the greatest depth is 11.3mm. The average measurement for the diameter at Raä 17 is 57.8mm, at Raä 215, 62.4mm and at Raä 15 45.5mm. The average depth at Raä 17 is 6.6mm, at Raä 215 6.2mm and at Raä 15 4.6mm.

Raä	Djup mm	Ø mm
15 : 1	4,6	45,5
17 : 2	6,6	57,8
215 : 1	6,2	62,4

Table 3: Average depth and diameter of the wagon figures wheels.

Thus, we note that the average measurements at the different points are very close. This is true both for the wagons within each site as well as for all the wagons measured. Still, it might not be these measurements results that are the most interesting feature but the great similarities in morphology and the fascinatingly strange detailed construction of these wagons. The similarities become very



Figure 5: Overlay drawing of the wagon figures.

evident when an over-lay of all the wagons is made. The construction of the wagons and the cupmark-wheels when taken together with the very limited distribution of these figures; two modern-day farms, would suggest that these wagons were made by one single person.

HORSE HOOVES

During our study we have analyzed ten horse hoof-carvings. They come from five different sites, Raä 22, Raä 6, Raä 24, Raä 11 and Raä 31. Raä 22 has seven horse hooves but only six were accessible when the measure-

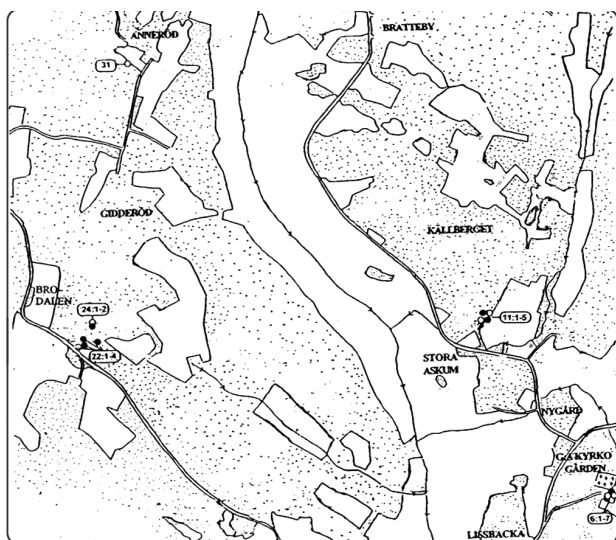


Figure 6: Map showing localities with horsehoof figures.



Raä 22



Raä 6



Raä 24



Raä 11



Raä 31



Figure 7: Analyzed horsehoof figures.

ments were taken, the seventh being hidden under a road. The hoofs are evenly distributed across the other sites with one hoof at each site. Of the sites included in this study the sites with horse hooves are further apart than those with wagons and are spread across most of the central carving area in Askum. The sites are at furthest ca 2 km apart and at the closest ca 200 meters. The hoof-carvings are nearly life-size, especially if one considers that the Bronze Age horse was smaller than the modern horse. The hooves are not drawn to scale here but their relative positioning is correct.

MEASUREMENT RESULTS

There are three points at which measurements have been taken; one at each leg and one at the mid-point of the hoof. The variables are depth and width of the carved line. The average width for all the hooves is 25.6mm and the average depth is 2.6mm. The greatest depth is 4.1mm and the smallest is 1.1mm. The greatest measurements are from the same hoof, Raä 22 (no 4, going from left to right). The two smallest measurement results are also from one and the same hoof, Raä 31. The mean depth of each hoof carving (D) and width (W) are distributed as follows; Raä 22:1 D= 3.3mm, W=28.0mm, Raä 22:2 D=3.2mm,

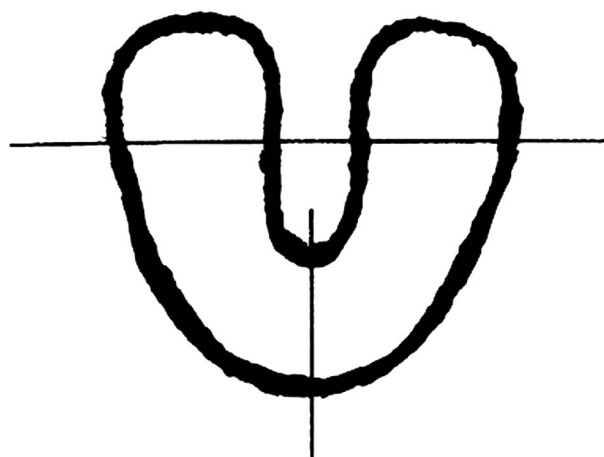


Figure 8: Measurement points on the horsehoof figures.

W=25.3mm, Raä 22:3 D=3.2mm, W=24.3mm, Raä 22:4 D=4.1 W=37.6mm, Raä 22:5 D=3.3mm W=33.0mm, Raä 22:6 D=1.9mm W=27.3mm, Raä 6 D=2.4mm W=25.3mm, Raä 24 D=1.9mm W=18.0, Raä 11 D=1.9 W=24.3mm and finally Raä 31 D=1.1mm W=12.6mm. A total of 60 measurements have been taken.

Raä	Figur Nr	Depth mm	Width mm
6 : 1	1	2,4	25,3
11 : 2	1	1,9	24,3
22 : 1	1	3,2	29,3
24 : 1	1	1,9	18,0
31 : 1	1	1,1	12,6

Table 4: Average measurement results for horse hooves.

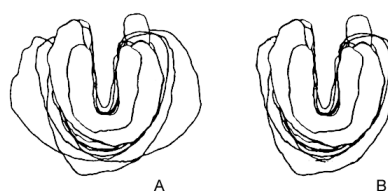


Figure 9: Overlay drawings of the horsehoof figures.

With the exception of Raä 31 and Raä 22:4 the carving depths and widths are relatively the same. They do not deviate significantly in morphology when compared to the other hooves. However, Raä 22:6 clearly deviates from the others. The differences become very prominent if one makes an over-lay of all the hooves. Fig.9A shows the overlay including the hoof at 22:6 and fig.B excluding the hoof. Thus we can see that the morphological similarities are considerable with the exception of Raä 22:6 and possibly also Raä 31 which is considerably smaller than all the others even if the rendering is more in line with the other hooves than Raä 22:6. The carving depth and width also

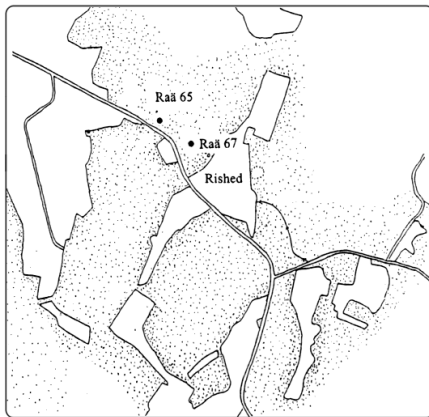


Figure 10: Map showing the localities with human figures.

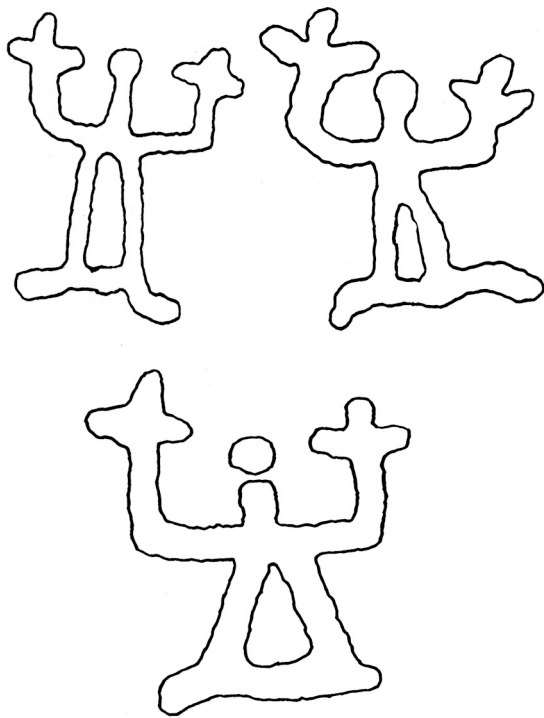


Figure 11: Analyzed human figures.

deviate as was shown above, the hoof at Raä 31 is shallower and has a narrower line than the others.

In the light of the above findings there is ample reason to allow us to be open to the possibility that all the carved hooves in Askum, with the exception of Raä 22:6 and Raä 31, are carved by one single individual.

HUMAN FIGURES

The last images included in this study can be found at Raä 65 and Raä 67 both within the boundaries of the Rished farm. The distance between the two sites is just over one hundred meters. At both sites there are human figures of a

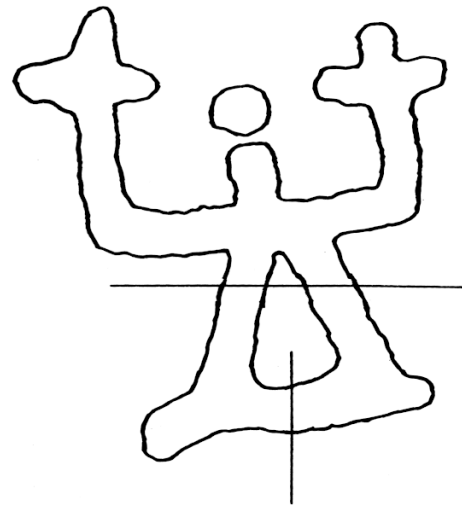


Figure 12: Measurement points on the human figures.

very distinctive character. They are standing on something, which is depicted by a curved line, and their arms are held above their heads. There are only three fingers on each hand. There are two such figures at Raä 65 and one at Raä 67. Thus, the study material is rather limited but is of such an interesting nature that it ought to be included in this study.

MEASUREMENT RESULTS

Three points have been measured. Each leg has been measured as well as the platforms the figures seem to be standing on (fig.13). A total of 18 measurements have been taken. The average result for all figures is 2.1mm (carving depth) and 23.7mm (carving width). The averages for the human figures are as follows: Raä 65:1 D=2.4mm W=27.3mm, Raä 65:2 D=1.8mm W=21.0mm and finally Raä 67 D=2.2mm W =23.0mm.

Raä	Depth mm	Width mm
65 : 1	2,4	27,3
65 : 2	1,8	21,0
67 : 1	2,2	23,0

Table 5: Average results for human figures.

The similarities are impressive. Such a concordance in carving technique would be hard to achieve even if this was the primary objective. The overlay also underlines this striking similarity in the shape. In this case I am convinced that we have ample reason to assert that the same individual has produced these three human figures, especially when taking into account their close spatial proximity. There are no other figures of this kind in Askum and neither are there any at any other place in Bohuslän.

CONCLUSION AND DISCUSSION

The above presentation shows that there is good reason to believe that the wagons, the humans and the horse hooves, with two exceptions, were produced by one and the same individual. For different reasons, which are not possible to include in this paper, one can deduce that these categories of images are of a relatively late date, which, in turn, would mean that, theoretically, one individual could have carved all of these images. But my point of departure is that we are dealing with three different individuals. This assumption is supported by the fact that none of the figures of one category appears on any other site with a different category of figures. What significance might the results of this investigation have in a wider perspective? One interpretation near at hand could be that certain individuals within the Bronze Age society generally produced these rock carvings, persons possessing the esoteric knowledge necessary to perform ritualistic carvings. Kristian Kristiansen has recently suggested that this certain person belonged to the social elite and that it actually was the chieftain or top leader who carved the images into the rock (Kristiansen 2000-2001: 67-80). He bases this deduction on the morphological similarities between a set of very strikingly carved ships dating from the Montelius I-II period. These carvings are primarily found at sites in Torsbo, Kville parish, Bohuslän, but can also be found on solitary sites in Tanum parish, Bohuslän. The same type of ship can also be found at Truehøj farm on North Jylland, Denmark. Thus, one single person could have produced these ships both in Bohuslän and in Jylland. This person could have been a travelling chieftain or a person functioning as priest or religious leader. The mere fact that this person was travelling,

does in any case suggest that he or she belonged to a select stratum of society. If the "Torsbo-carver" moved around in geographically large areas, while the "Askum-carver" seems to have moved about within a much more limited area. Camilla Olsson has in a recent study shown that there seems to be a link between the concentration of rock carvings in Askum and the oldest historic farm- and village boundaries (Olsson 2001). This might indicate that the old farms are situated at approximately the same places as the Bronze Age settlement sites, a pattern which exists at other places in Bohuslän as well (see Lindman 1999). This of course also presupposes that a close connection between the carvings and the settlements exists. If we agree that this assumption is correct, we find that "our" carver in Askum only would have moved around between two or three settlements. One exception might be the hoof-carver who might have moved about in a slightly larger area. But as described above the hoof carving at Raä 31 would appear to have been carved by someone other than "our" carver, as it is markedly different than the other hoof carvings. If we exclude Raä 31, the movements of the hoof-carver are still more restricted and include only three areas. If the hypothesis that one single carver can be identified as having produced specific carvings is correct, this will supply us with an idea as to the size of the small-scale territories or farm-units of the Bronze Age. A prerequisite for this is that the carver would have operated only within an area considered to be his or her own social sphere. It would seem probable that these mini-territories or farm-units together form the real territorial unit, which in Askum constitutes the central plains, surrounded by cairns and rock carvings.

REFERENCES

- Arkeologisk Rapport 3, Vitlycke museum. L Bengtsson (Ed) Tanum 1997.
- Arkeologisk Rapport 4, Vitlycke museum. L. Bengtsson (Ed) Tanum 1998.
- Arkeologisk Rapport 6, Vitlycke museum. L. Bengtsson, C. Olsson (Ed) (in prep)
- Högberg, T. 1995. Arkeologisk Rapport 1. Hällristningar från Litsleby, Tegneby & Bro i Tanum. L. Bengtsson (Ed). Vitlycke museum.
- Kitzler, L. 1998. Laborativ Arkeologi 10-11. P. 89-103. Stockholm.
- Kristiansen, K 2000-2001. Langfærder og helleristninger. In *in Situ*. Dep. Of archaeology. University of Gothenburg.
- Lindman, G. 1999. Allt på samma plats - om 6000 års bebyggelse på en bohuslänsk bytomt. In *in Situ*. Dep. Of archaeology. University of Gothenburg.
- Olsson, O. 2001. Rörelser i landskapet. Seminar paper. University of Gothenburg.

DEL ESTILO EN EL ARTE RUPESTRE POSPALEARÓLÍTIKO LEVANTINO

María Cruz Berrocal

Departamento de Prehistoria (CSIC), Museo Arqueológico Nacional, España

mariacb@ih.csic.es

Resumen

La investigación en el ámbito del arte rupestre pospaleolítico del levante español se ha centrado en la definición y disección de estilos, interpretados a su vez como 'artes' diferentes: los llamados arte lineal-geométrico, arte esquemático, arte macroesquemático y arte levantino. De las atribuciones estilísticas de estas manifestaciones se han deducido cuestiones relativas a su cronología y adscripción cultural. Pero este esquema de estudio se puede someter a crítica desde dos puntos de vista: el formal, pues la tipología vigente en la actualidad está siendo modificada y puesta en duda por numerosos autores, y el teórico, ya que el concepto de estilo que se viene utilizando es muy limitado. A esto hay que añadir la exclusividad de la investigación estilística, que en nuestra opinión supone un obstáculo importante para el afianzamiento o descarte definitivos de la tipología levantina. Por ello se plantea la necesidad de utilizar nuevas aproximaciones para este *corpus* artístico, entre las que destacamos el estudio locacional o Arqueología del Paisaje.

Palabras Clave

Arte rupestre. Estilo. Paisaje.

Abstract

Research on the field of Spanish Levantine Postpaleolithic Rock Art has traditionally focused on the definition and delimitation of different styles. These styles, eventually seen as different "arts", are the so called: lineal-geometric, schematic, macroschematic and Levantine arts. From the stylistic features of these study objects, researchers have inferred several questions related to their chronology and cultural adscription. However this research program can be criticised from two angles: from a formal angle, since numerous authors are challenging the prevailing typology, and from a theoretical angle, since the concept of style in use is quite limited. On top of this, another problem is the exclusivity of stylistic research, which hinders the definitive consolidation or rejection of the Levantine typology. As a result, the necessity of using new approaches to this artistic *corpus*, has been brought up in this paper. Among these approaches it is worth highlight the "local" study or the Archaeology of Landscape.

Keywords

Rock Art, Style, Landscape

INTRODUCCIÓN

El arte rupestre se ha tratado tradicionalmente como un fenómeno cuyos aspectos formales encerraban en sí todo el significado que era preciso y posible conocer. Según esto, la interpretación de las propias escenas era el procedimiento necesario para acercarse a este objeto arqueológico. Esto reducía a contenido y forma, o 'motivos' y 'estilo', las variables del estudio del arte rupestre.

Es evidente que esta metodología no solamente es lícita, sino que además presenta implicaciones muy interesantes, si se conciben ambas variables indisolublemente asociadas, condicionándose mutuamente, de tal manera que a través de una pudiera ser posible la aproximación a la otra. Así se establece una relación interactiva entre lo material y lo ideal, por decirlo con grandes términos: la noción abstracta se expresa en una realidad material concreta, que va modificándose a medida que varía lo expresado. Cada componente de este binomio contiene las condiciones de posibilidad del otro. Y es evidente que no se trata de un asunto trivial este cuando aún están por explicar las concomitancias registradas en las convenciones expresivas de culturas de distintos espacios y lugares.

Sin embargo, aparece más habitualmente una versión empobrecida de este gran planteamiento que basa su programa en un empirismo meticuloso destinado a la documentación para, en última instancia, comparar motivos y estilos entendiendo estos como manifestaciones de etnicidad, cultura, o, mejor dicho, como expresión normativa de un 'pueblo'.

Volveremos sobre este tema más adelante. Lo que nos interesa ahora es destacar que la primacía del estudio de los motivos y el estilo ha ocultado por mucho tiempo otras posibles aproximaciones. Entre estas, podríamos citar la basada en textos o tradiciones orales, la cognitiva, la estructuralista o la locacional, muchas veces complementarias entre sí. Este vacío es problemático sobre todo si tenemos en cuenta que los estudios iconográficos adolecen de ciertos inconvenientes, entre los que destaca el empleo de un cierto concepto restrictivo de estilo.

Para ilustrar esto que se nos antojan como limitaciones, utilizamos el caso del llamado 'arte levantino', o arte pospaleolítico del levante peninsular. Este tipo de arte rupestre comprende cuatro estilos diferentes: lineal-geométrico, esquemático, macroesquemático y levantino. Cada uno de ellos ha sido tradicionalmente individualizado como un arte distinto, producto inmediato de la reificación normativa del concepto de estilo. Esto ha hecho que se traten como entidades separadas, para las cuales, en consecuencia, era necesario trazar una genealogía de relaciones. En principio, las investigaciones involucradas en esta tarea remitían casi con unanimidad a la idea de

evolución estilística, sostenida además en una supuesta lógica interna de desarrollo y cambio de cada expresión artística. Según esto, era posible enlazar un arte con otro de manera que formaran una secuencia evolutiva que correspondiera, al mismo tiempo, con una secuencia histórica concreta. Este argumento se vió reforzado cuando se encontraron ciertos paralelos formales entre las representaciones parietales y otras representaciones sobre soporte mueble, que permitieron establecer algunos puntos de conexión entre cada uno de los cuatro estilos enumerados y el registro arqueológico convencional (Forkea 1974, 1975, 1976; Martí y Hernández 1988). Pero estos paralelos y los análisis de superposiciones pictóricas (ver más abajo) condujeron paradójicamente a la reconsideración de la diacronía relativa representada por los estilos levantinos. Con argumentos arqueológicos independientes en juego, es posible afirmar que el lapso temporal existente entre los estilos es dudoso, y en cualquier caso, no es un argumento concluyente. Y sin embargo, los contraargumentos aparecidos no han sido suficientes para dismantelar la idea de que las relaciones entre estos estilos traducen relaciones entre diferentes pueblos que comparten un momento histórico.

Para esto hay dos razones fundamentales: una, la vigencia de la idea normativa del estilo. Otra, la falta de un estudio paisajístico exhaustivo que de cuenta de la distribución territorial del arte parietal.

En el presente artículo nos ocupamos de discutir el primer asunto, dejando esbozado el segundo. Todo ello forma parte de una tesis doctoral en curso¹ en la que se desarrolla de forma más adecuada un programa de arqueología del paisaje aplicado al arte rupestre pospaleolítico del levante.

INTRODUCCIÓN BREVE AL ESTILO

No existen definiciones unívocas de 'estilo'. En arqueología, el estilo es simplemente una manera de hacer las cosas (Conkey y Hastorf 1990), reflejada en el parecido formal general entre los objetos, que procede de la recurrencia de las convenciones empleadas en su elaboración. En definitiva, el estilo es "cualquier modo característico y, por tanto, reconocible, en que se lleva a cabo una acción o se crea un artefacto" (Renfrew y Bahn 1993: 386, basados en Gombrich 1998).

Esta noción funciona de forma poco problemática en la práctica arqueológica, que se vale de ella para caracterizar cualquier fenómeno de manera inmediata. El reconocimiento de un estilo es un paso previo para realizar un análisis más exhaustivo de aspectos como la ideología, formas de creación y expresión simbólica, variabilidad de

¹ "Paisaje y arte rupestre: ensayo de contextualización arqueológica y geográfica de la pintura levantina", tesis dirigida por Juan Manuel Vicent García y matriculada en la Universidad Complutense de Madrid. Lectura prevista, curso 2003-2004.

las actividades en una microrregión, la movilidad, las condiciones de asentamiento y subsistencia y las técnicas involucradas... (Aschero 1988), porque el estilo es un fenómeno con una evidente dimensión social. El estilo es un síntoma de determinadas dinámicas sociales, susceptibles de ser estudiadas a través suyo.

El estilo adquiere una nueva dimensión cuando se trata del estudio del arte, ya sea prehistórico o histórico, ya que es evidente la deuda que el estudio 'arqueológico' del arte rupestre ha contraído a lo largo de su gestación con la historia del arte universal. En palabras de Gombrich (1998: 78), "la forma de una representación no puede separarse de su finalidad, ni de las demandas de la sociedad en la que gana adeptos su determinado lenguaje visual". Por ello el estilo es el concepto clave en la historia del arte.

El arte es reconocible a través del estilo, y de hecho ambos se suelen equiparar en lo que al arte prehistórico se refiere. El estilo sería una creación propia de la mente humana, y su expresión. Su origen es conceptual y no se localiza en el mundo visible. Por ello resulta tan fundamental en el estudio del arte (Gombrich 1998: 76), ya que son las convenciones las que modelan las representaciones, y no la percepción de la realidad.

Para una definición sintética del estilo en el arte rupestre nos basamos en Francis (2001: 237): "repetición de una o varias figuras, que muestran continuidad interna en las técnicas de manufactura y en las combinaciones de elementos, y presentan una cierta distribución temporal y espacial".

EL CONCEPTO NORMATIVO DE ESTILO

Según el empleo que los autores normativistas han hecho del estilo, éste sería un elemento diagnóstico de un momento particular y una cultura. El estilo reflejaría los valores de las personas que lo hicieron y por tanto los valores compartidos por el grupo al que pertenecían. Estilo es expresión (Conkey 1990: 8).

Desde este punto de vista, los estilos son reales. Son materializaciones de estados mentales y pueden ser descubiertos describiendo y clasificando los objetos, ya que sólo existe un estilo correcto. El estilo sería pues una categoría eminentemente *emic* (Conkey 1990). Un estilo identificado arqueológicamente cobra sentido cuando se relaciona con un determinado 'pueblo'.

De todo esto se deriva que la aparición de estilos similares en áreas distantes puede ser explicada por difusión de ideas o migración de gentes (Francis 2001: 223). Por el contrario, la variación estilística dentro de una misma zona puede proporcionar dos clases de evidencias. La primera, acerca del cambio experimentado por una cultura a través del tiempo, ya que el estilo se usa al servicio de la cronología (Conkey 1990: 8). Las tipologías normativistas tienden a materializar una concepción progresiva del estilo, que en el caso del arte es muy acusada, y que ha sido también en gran parte resultado de

una influencia clara de la historia del arte. La idea de progreso se plasma en los esquemas formales, ideados para mostrar una evolución desde las manifestaciones más simples a las más complejas, con ciclos de esplendor y decadencia, paralelos al desarrollo de la capacidad de abstracción y a las vicisitudes propias de la historia de cada pueblo.

La segunda evidencia proporcionada por la variación estilística se refiere a la coexistencia de distintas culturas en el mismo ámbito geográfico. Puesto que dos o más estilos se encuentran en una misma zona, un estilo es equivalente a un arte, y el arte es la expresión de un pueblo, distintos estilos significan vecindad de grupos humanos diversos.

El planteamiento que relaciona unívocamente un ámbito geográfico con un área 'natural' de dispersión estilística ha sido muy abundantemente utilizado, pero implica un razonamiento tautológico. El estilo ha de ser, *a priori*, homogéneo en una misma zona. Y en una misma zona, concebida como un territorio, se ha de encontrar un solo estilo. Cada uno de estos factores vincula al otro, por lo que la inclusión de un caso en un determinado estilo puede venir dada por su presencia en un territorio, mientras que el territorio de un pueblo, y su extensión o influencia, se deduce de la dispersión del estilo. Pero al no utilizarse elementos de contrastación ajenos, se produce un argumento circular difícil de romper (Francis 2001: 230).

LAS NUEVAS CONCEPCIONES DEL ESTILO

La constatación de la existencia de este tipo de callejones sin salida en la investigación condujo a la crítica del uso normativista del estilo por parte de los funcionalistas. Al negar la idea de estilo como expresión de valores compartidos y proponer que es un patrón que informa, de manera codificada, sobre la variabilidad y el funcionamiento de los sistemas culturales del pasado (Conkey 1990: 9), estos autores le confieren una riqueza y flexibilidad que antes carecía.

El estilo desde este punto de vista refleja la enculturación, las normas y valores del grupo (Barton *et al.* 1994), en su papel como transmisor de información no verbal (Wobst 1999). Una vez perdido su carácter *emic*, puede ponernos sobre la pista de la existencia de grupos humanos y sus interacciones, de las relaciones cambiantes del individuo y la sociedad, y proporcionar información acerca de la jerarquización social vigente (Sieveking 1993; Wiessner 1990).

Por lo tanto, la divergencia principal con respecto a los normativistas reside en la diversificación de fuentes sociales capaces de producir patrones estilísticos. Al mismo tiempo, el estilo según esta concepción es más que variación formal de la cultura material y un código descifrable por los arqueólogos, porque es en sí comunicación. Se trata de una manifestación funcional y adaptativa para todo el sistema social (Conkey 1990: 9-11).

Pero los autores funcionalistas heredan la visión pasiva del estilo predominante en la teorización normativista, debido a que conservan su función como un monitor del grado de afinidad cultural entre grupos sociales (Conkey 1990). Si para los normativistas el estilo es inherente al objeto (ideal), para los funcionalistas el estilo es un patrón impuesto (material). Pero sigue siendo esencialmente inerte.

Por ello, los trabajos más modernos han rechazado, junto con la idea de la sociedad como un organismo armónico, las nociones del estilo como producto pasivo y un mero añadido de los objetos con funciones comunicadoras (Conkey y Hastorf 1990; Conkey 1990; Wobst 1999).

Los objetos y su estilo se han convertido en agentes activos en la constitución de la realidad (pasada, en este caso). El estudio del estilo se vuelve interesante en la medida en que es un producto de las elecciones de los individuos del pasado, tomadas según los cauces culturales existentes. Aunque en una situación dada existe una forma de hacer las cosas, o estilo, éste no se produce sin más, sino que se enseña, se refuerza o se modifica dependiendo de las circunstancias. Es decir juega un papel activo (Conkey 1990: 13) en cualquiera de los niveles que se examinen.

Según Wobst (1999), el estilo impregna toda acción social de manera consciente o inconsciente. Incluso las cosas que no están intencionadamente pensadas como 'estilo' lo tienen y transmiten mensajes que cambian las circunstancias y condiciones de la sociedad continuamente. Al mismo tiempo, las acciones de dominación y resistencia son inherentes a la actividad social. Cualquier tipo de diferenciación o variación material implica una reacción. Pero el estilo es un fenómeno cuyo estudio es básicamente contextual. Los atributos estilísticos a tomar en cuenta dependen de contextos específicos de uso y manufactura (Conkey 1990: 13), y la función del estilo varía según las circunstancias en las que opera y es observado. Esto es así porque factores como el conocimiento, la posición social o el contexto de uso son necesariamente distintos, presentando pues una misma situación muchos ángulos diferentes.

Si no existe un único contexto de comprensión del estilo, las posibilidades arqueológicas de su estudio son claramente mayores. Entender el estilo sólo es posible cuando es estudiado desde múltiples puntos de vista. Así se da el salto desde el estilo como un objeto de estudio, al estilo como una categoría de estudio (Conkey 1990).

EL ESTILO COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS

De aquí se deriva que el aspecto más interesante del estilo desde el punto de vista arqueológico es la posibilidad que presenta de ser utilizado como una herramienta de análisis (Aschero 1988; Conkey y Hastorf 1990), independiente de cualquier noción *emic* sobre su significado (Francis 2001: 223). Así es como lo entendemos en el presente trabajo.

El estilo es ante todo una categoría convencional de análisis, inserta en un programa teórico-metodológico

definido. Las atribuciones estilísticas deberían pues poder deducirse de las variables que se consideren potencialmente significativas. Estas variables deben ser precisadas en términos formales objetivos. La contrastación de esta aproximación teórica con la realidad daría lugar, en su caso, a ciertos reajustes requeridos para dar cuenta de ella. En cualquier caso, el valor de estas variables es meramente descriptivo.

El estilo queda entonces vacío de contenido. No viene explicado por su propia existencia. El estilo es un fenómeno que debe ser explicado en particular, por los rasgos característicos que presenta: su continuidad o ruptura, su distribución, asociaciones, etc.

Existe al respecto un debate antiguo (Krieger 1944; Brew 1946; Spaulding 1953; Ford 1954; en Francis 2001: 234-235), que solamente puede ser resuelto reconociendo y haciendo explícito el doble carácter del estilo, que no siempre ha quedado bien deslindado: como fenómeno arqueológico y como categoría analítica.

Las correlaciones entre descripciones estilísticas y cualquier tipo de entidades (históricas, culturales, cronológicas o sociales) no pueden revelar su causa, si existe, ni pueden ser tomadas como evidencia de esa relación (Conkey 1990: 11). Las conexiones que pueden ser establecidas entre el estilo y las entidades sociales son complejas y no vienen dadas de antemano. No existe nexo necesario alguno en la relación entre un estilo y una formación social.

Desde este punto de vista, el estilo es más un punto de partida que de llegada. Permite diferenciar en origen distintos objetos arqueológicos que, eventualmente pueden ser estudiados desde puntos de vista distintos a los estilísticos. Por ello la búsqueda de tipologías cada vez más refinadas como fin en sí mismas es en cierto sentido un esfuerzo demasiado elevado para un resultado exiguo.

LOS ESTILOS DEL ARTE POSPALEOLÍTICO DEL LEVANTE ESPAÑOL

La constatación de que el estilo, como categoría de análisis, es una variable impuesta convencionalmente, debería conducir a una definición sólida y estable de los estilos en función de los objetivos de cada programa de investigación.

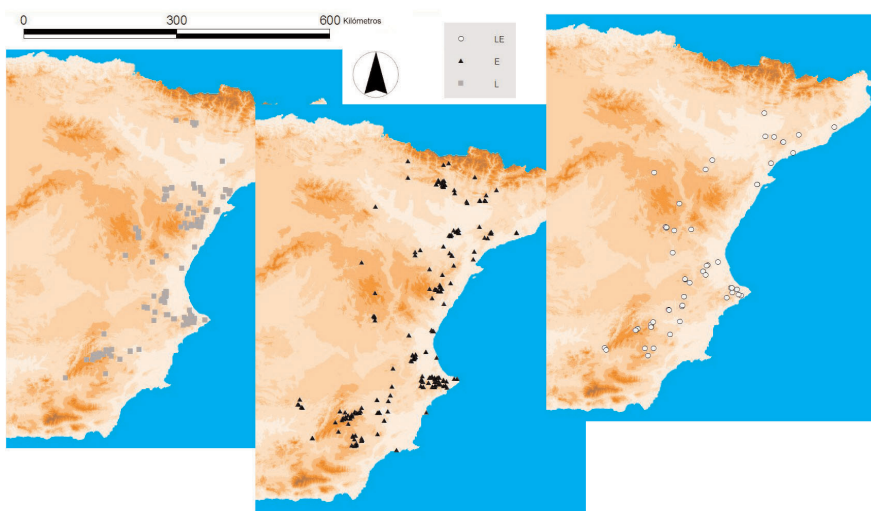
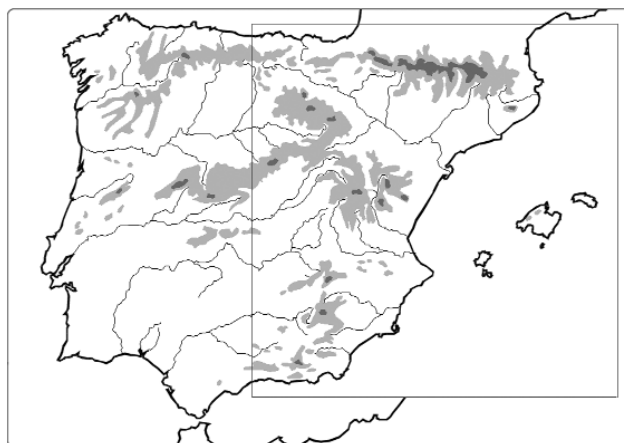
En el arte rupestre las descripciones estilísticas objetivas son complejas, por la calidad del objeto a describir. Una razón podría ser la aparente falta de funcionalidad de las representaciones. Muy a menudo, sucede que se buscan características intrínsecas a las representaciones y por tanto iluminadoras de su significado. Esto conlleva la superabundancia y primacía de las clasificaciones subjetivas basadas en cualidades estéticas, por lo que el número de definiciones estilísticas puede llegar a igualar al número de observadores (Francis 2001: 234).

El arte pospaleolítico levantino puede ser paradigmático de esta situación. Al faltar definiciones fuertes de estilo en la historiografía del arte rupestre pospaleolítico del levante, los distintos tipos que lo constituyen se han

establecido de manera inductiva. Ante nuevos casos no previstos faltan en consecuencia elementos de juicio más allá del criterio del investigador y su experiencia. La aparición de anomalías con respecto a lo ya conocido, sin embargo, no suele llevar aparejado el replanteamiento de los estilos ya definidos, sino en todo caso la creación de otros nuevos, que se convierten en una particularidad respecto al arte que supuestamente representan. Entonces los esquemas evolucionistas juegan con fuerza, ya que la mayoría de estos estilos se suelen describir como híbridos o elementos de transición.

Los cuatro estilos básicos definidos hasta el momento en el arte rupestre pospaleolítico del levante son el esquemático, el levantino, el lineal-geométrico y el macroesquemático. Damos a continuación una reseña necesariamente breve de cada uno de ellos.

Figura 1: Mapa reducido donde se recogen únicamente los estilos levantino y esquemático.



ARTE ESQUEMÁTICO

El arte esquemático se encuentra por toda la Península Ibérica y también fuera de ella (Mont Bego y el norte de Italia), pero hay ciertas áreas en las que se puede considerar que tiene una especial incidencia, como por ejemplo Sierra Morena. En general se localiza en las cadenas montañosas entre los valles del Tajo, Guadiana y Guadalquivir, Submeseta norte y también en algunos emplazamientos septentrionales (Moure 1999: 158).

En la zona levantina su situación se solapa en muchos casos con la del arte levantino, dándose en las mismas localizaciones, a menudo en compleja relación de contigüidad.

De hecho, iconografía y composiciones tienden a ser similares en ambos (Moure 1999). La iconografía del arte esquemático se nutre de motivos antropomorfos, zoomorfos, signos simbólico-religiosos y geométricos. Además ambos presentan escenas. En el arte esquemático no son habituales, pero se podrían apuntar para sitios como Barfaluy I, Mallata I, Mallata B1, Remosillo, Gallinero II... (Baldellou 1994).

En cuanto a los signos, ciertos trabajos consideran tanto a serpentiformes como a zig-zags propios del arte esquemático (Hernández *et al.* 2000), así como a las líneas ondulantes (Grimal 1995), lo que amplía mucho su espectro de representaciones.



Figura 2: Racó Gorgori, abrigo 1, panel 2 (Hernández *et al.* 2000:180).



Figura 3: Cingle de la Gasulla o Cingle de la Mola Remigia, abrigo III (Corpus de Pintura Rupestre Levantina, Archivo Martín Almagro Basch, Departamento de Prehistoria, CSIC).

El arte esquemático presenta mayoritariamente técnica pictórica, con predominio absoluto del color rojo. En algunas zonas existe también el grabado. No se asocian pintura y grabado, ni hay policromía (Moure 1999: 158).

ARTE LEVANTINO

Lo que se conoce como arte levantino no tiene características homogéneas ni un área de distribución ceñida a la que en un principio motivó su nombre, puesto que nuevos descubrimientos a lo largo de todo el siglo XX la han ampliado enormemente.

En otro lugar hemos empleado una definición que, ante la falta de alternativas y la dificultad evidente de dar una denominación estándar a este fenómeno, puede seguir considerándose válida. "Arte 'levantino' sería el arte postpaleolítico, naturalista, no homogéneo, distribuido a lo largo de un amplio territorio" (Cruz Berrocal *et al.* 1999: 53), que comprende las comunidades autónomas de Cataluña, Comunidad Valenciana, Región de Murcia, Aragón, Castilla la Mancha y Andalucía, y las provincias de Barcelona, Tarragona, Lleida, Castellón, Valencia, Alicante, Murcia, Huesca, Zaragoza, Teruel, Guadalajara, Cuenca, Albacete, Jaén, Granada y Almería (VVAA 2000).

La técnica fundamental del arte levantino es la pintura, aunque también se encuentran casos de grabado siluete-

ando las figuras (Beltrán 1993: 48), como en Cogul, Calapatá, Abrigo de Ángel (Moure 1999: 149), Cueva del Navazo y Cocinilla del Obispo (Collado 1992: 2), decididamente minoritarios y poco significativos. Existen grabados también en la Fuente del Cabrerizo -dudosos-, el Racó Molero y el Abrigo del Barranco Hondo (Beltrán 1993: 48).

Existe una variedad de colores en las representaciones que van desde el rojo al blanco, pasando por el negro, gris y amarillo (CPRL²). El primero es sin embargo el más abundante.

En cuanto a las figuras, la característica fundamental del arte levantino es que la mayor parte son equiparables a referentes externos. Destaca la figura humana³ y la de ciervo, cabra, toro, jabalí y caballo. Ya más raramente se da el asno, corzo, cánidos (zorros, lobo), aves (cigüeña, grulla), insectos y supuestamente una gamuza (Beltrán 1993: 53; Moure 1999: 152). Aparecen otros animales como lepórido, yegua, vaca y oveja (esta última con dudas).

Otra buena cantidad de signos permanecen descritos como tales, ante la imposibilidad de encontrar un referente claro para ellos. Se dan en coexistencia clara y nunca discutida con los elementos anteriores.

Las figuras se suelen interpretar en asociación, de modo que las escenas de caza se consideran diagnósticas del arte levantino. Existen otras escenas documentadas, como las de lucha, danza, recolección de productos silvestres, domesticación o pastoreo, y ya de forma más anecdótica y discutible, escenas hortícolas, de parto, y ejecuciones (Moure 1999: 155).

ARTE LINEAL-GEOMÉTRICO

El arte lineal-geométrico se creyó descubrir en Minateda, y tanto Beltrán como Ripoll lo describen para Cuevas de la Sarga, Cuevas de la Araña y Cantos de la Visera (Moure 1999: 146). Fortea lo define en la Cueva de la Cocina (1971) y eventualmente se ha descrito en Labarta, Balsa de Calicanto, Los Chaparros, Barranco de Benialí (Beltrán 1993), quizá también en el Barranco de la Valltorta y en el Barranco del Bosquet, en Mogente (Beltrán 1993).

El arte lineal-geométrico consiste en una serie de motivos muy limitada, en la que las líneas alargadas y zigzagueantes tienen un papel muy destacado. Es un "arte de líneas, quebradas, reticuladas, zig-zag, etc." (Fortea 1976: 123) de color rojo. Estos motivos se suelen describir infrapuestos a motivos del arte levantino clásico.

ARTE MACROESQUEMÁTICO

El arte macroesquemático se encuentra en abrigos poco profundos, de pequeñas dimensiones, de manera que uno

² Corpus de Pintura Rupestre Levantina, Archivo Histórico Martín Almagro Basch. Actualmente se puede acceder a este archivo a través de europreart.net.

³ Se ha señalado varias veces la insuficiencia de las caracterizaciones de motivos antropomorfos como pertenecientes a un género concreto (Escoriza 1996; Díaz-Andreu 1998 y 1999). Las adscripciones se suelen hacer atendiendo a varios criterios, como la presencia de atributos sexuales y cierto tipo de útiles o vestimentas. Pero solamente a través del análisis de las relaciones sistemáticas entre objetos y atributos sexuales se podría aceptar, en caso de encontrar patrones recurrentes, la caracterización de género a partir de los primeros.



Figura 4: Labarta, estilo levantino sobre lineal-geométrico (Beltrán 1993:44)

o varios motivos asociados ocupan toda la superficie. Si esto no se da, los motivos se encuentran en el centro de la pared del abrigo (Martí y Hernández 1988: 19).

La técnica de elaboración es la pintura, de color rojo oscuro, variando de tonalidad según la roca soporte, la insolación y la conservación (Martí y Hernández 1988: 19).

Tres tipos de motivos son los fundamentales: figuras humanas, geométricos y diversos. Las figuras humanas sobrepasan el metro de altura y tienen una cabeza a modo de círculo de trazo grueso, que en ocasiones se adorna con rayos perpendiculares, y brazos levantados con mano abierta, con dedos que pueden ser más de cinco. A esto se le llama actitud orante. El cuerpo se representa como una barra ancha sin detalles anatómicos o mediante trazos gruesos para delimitar el contorno exterior (Martí y Hernández 1988: 19), pero también pueden ser geminados. Los motivos geométricos suelen ser gruesas líneas, a



Figura 5: Pla de Petracos (Hernando 1999a: 155).

veces dobles, sinuosas, dando lugar a lo que se conoce como serpentiformes verticales. También se encuentran trazos finos bien delimitados que forman figuras geométricas cerradas. En La Sarga, los serpentiformes presentan desarrollo horizontal. Otras representaciones se pueden equiparar con alguna parte muy idealizada/esquemática del cuerpo humano: cara humana, tronco, extremidades (abrigo VIII de Pla de Petracos) (Martí y Hernández 1988: 19).

El arte macrosquemático se ha venido considerando exclusivo de la zona entre las sierras de Aitana, Mariola y Benicadell (El Comtat, Marina Alta y Marina Baixa, Barranc de Benialí (La Vall de Gallinera)), incluyendo Abrigos de La Sarga (abrigo I). Pero hay serpentiformes verticales más pequeños en el abrigo II de La Araña y en Balsa de Calicanto, infrapuestos a ciervos naturalistas. También en Cantos de la Visera II (Martí y Hernández 1988: 21).

ALGUNOS PROBLEMAS DE LA SECUENCIA Y TIPOLOGÍA ESTILÍSTICA LEVANTINA

FACTORES DE LA DESCRIPCIÓN DE LOS ESTILOS LEVANTINOS

En la elaboración de estas descripciones se observa la intervención de al menos dos factores, no jerarquizados siempre de la misma manera: el estilo, considerado intuitivamente como el aspecto general, y los motivos representados.

El estilo se basa esencialmente en dos conceptos: naturalismo y esquematismo. Aunque se presentan como polos opuestos de la realidad, se trata de nociones interpretables, y por ello son problemáticas para trazar una frontera tipológica.

Desde el punto de vista occidental el naturalismo es aquello que podemos interpretar. Es decir, responde a nuestras convenciones de representación. Sin embargo, una figura aislada, con sus convenciones de perspectiva, tamaño, etc. puede resultar tan abstracta o poco figurativa como un motivo esquemático. El naturalismo se identifica con el realismo desde nuestra perspectiva y nuestra tradición visual, pero podemos suponer que el tipo de perspectiva trazada a partir de un punto de fuga, o la perspectiva aérea, no sea una representación fiel de la realidad para aquella persona cuya percepción no haya sido educada en estas convenciones.

Así, lo que se conoce como naturalismo es en realidad artificiosidad o convencionalismo. Las representaciones icónicas reproducen ilusoriamente espacios tridimensionales simulados sobre superficies bidimensionales. Pero no somos capaces de percibir su irrealidad porque "nos hemos habituado al artificio y nos olvidamos tanto de las convenciones técnicas como del soporte" (Gubern 1992: 74). En este sentido, la imprecisión del término 'naturalista' frente a 'esquemático' o 'abstracto' es notable, pues se apela a nociones implícita e inconscientemente asumidas por el observador.

Usualmente el naturalismo equivale en el arte rupestre a una representación realista. La manera figurativa en la que se representa en el estilo levantino se describe como 'naturalista', y se sobreentiende que somos capaces por ello de interpretar escenas y comprender los detalles de la composición.

Contrariamente, el estilo esquemático se caracteriza por su supuesta mayor abstracción, la supresión de todo tipo de detalles y la síntesis de las figuras en una serie de trazos simples. Al tiempo, en pocas ocasiones las composiciones son comprensibles desde nuestro sentido de la perspectiva.

Es evidente que los límites entre ambos estilos y nociones son confusos. Por ello, existe un desacuerdo notable acerca de lo que debería ser etiquetado como naturalista, esquemático u otros.

En 1987 tuvo lugar la reunión de Barbastro (Beltrán en Aparicio *et al.* 1988; Mesado 1995), que "convocada por la Diputación General de Aragón (...) se ocupó esencialmente de los problemas de la terminología del arte pospaleolítico español" (Aparicio *et al.* 1988: 120). Desde aquella fecha, ninguna de las cuestiones planteadas ha sido resuelta. Por ejemplo, según Mesado (1995), no se aclaró la nomenclatura, y aunque es frecuente en la bibliografía encontrar los términos 'estilización' y 'esquemización' como sinónimos, este autor los considera opuestos, ya que "la estilización es idealismo, mientras que el esquematismo es abstracción". Beltrán (en Aparicio *et al.* 1988: 100-101), a propósito del estilo levantino, expone que se trató de diferenciar un "arte naturalista-estilizado y otro estilizado-esquemático", que podrían equipararse con las fases 'seminaturalista' o 'subesquemática'. Pero para el 'arte esquemático' el problema es aún mayor, ya que "no

hay manera de entender lo que cada uno bautiza como 'arte esquemático' puesto que ese esquematismo podemos hallarlo acompañando a las figuras naturalistas paleolíticas o 'levantinas' y dentro de la etapa que recibe esa denominación general se incluyen numerosas figuras que no tienen nada de esquemáticas (...). El peligro de la utilización de términos tales como realismo, naturalismo, impresionismo, estilización, esquematismo, abstracción y simbolismo es evidente, sobre todo porque tienen una muy definida significación en el campo de las artes plásticas que no coincide con la que le otorgamos habitualmente en el del arte rupestre". El resultado de la discusión fue la división en un "arte esquemático típico, arte esquemático de tendencia geométrica y arte esquemático de tendencia naturalista, que englobaría cuanto se llama hoy 'prehistórico esquemático'" (todos los entrecuillados son del autor). A pesar de todo, denominaciones dispares han proliferado, y la abundancia terminológica es reflejo, en nuestra opinión, de la confusión tipológica.

Con el tema de los motivos las cosas se complican aún más. En el caso del estilo, a pesar de las discusiones, existe un cierto acuerdo intuitivo por el que se guía la investigación. Pero al tratar con las propias representaciones nos enfrentamos con el problema inmediato de reconocerlas. De nuevo, se trata de un acto subjetivo: hacemos corresponder la imagen percibida con un referente externo. En el caso de que no se establezca esta relación, las descripciones son ambiguas, reduciéndose en la mayor parte de las ocasiones a la similitud con alguna figura geométrica.

El hecho es que las descripciones de motivos no se hacen con arreglo a una tipología formal bien establecida. Muchos motivos caracterizados a grandes rasgos pueden corresponder a varios de los estilos antes expuestos sin que exista incoherencia alguna. Esto resulta crítico cuando son las propias representaciones o motivos las que definen diferentes tipos de estilos y por ende artes.

Por ejemplo, existen problemas, a nuestro entender, con los serpentiformes, característicos tanto del arte macroesquemático como esquemático (Hernández *et al.* 2000), los soliformes, de poca precisión cronológica en la comparación parietal-mueble, el zig-zag, un tema abundante desde las cerámicas cardiales del Neolítico antiguo hasta las campaniformes (Hernández *et al.* 2000: 62), y pectiniformes o ramiformes, signos que se encuentran desde el arte paleolítico al levantino y esquemático.

El arte mueble presenta ciertas representaciones de antropomorfos (en Y y doble Y) que podrían ser tanto esquemáticas como macroesquemáticas. La mayor diferencia estaría, en cuanto al arte parietal, en el grosor del trazo y el tipo de pintura (Hernández *et al.* 2000: 64 y 69), rasgos insuficientes en la clasificación estilística levantina general.

Algunos motivos que se consideraron pertenecientes al estilo lineal-geométrico han sido redefinidos como macroesquemáticos o esquemáticos. A su vez algunos

motivos macroesquemáticos son reclasificados como esquemáticos. Por ejemplo, es el caso de las líneas ondulantes paralelas, como en el Abrigo del Tío Modesto (Hernández *et al.* 2001) o los ejemplos de trazos de Abrigos de la Sarga y Cuevas de la Araña, así como en los huesos de Cova de la Sarsa. El resultado más relevante ha sido dejar al estilo lineal-geométrico prácticamente sin contenido (Hernández *et al.* 1998, 2000).

Como se ve, los problemas del estilo y el contenido en los estudios de arte rupestre pospaleolítico del levante son suficientemente importantes hoy por hoy como para replantear los fundamentos de la clasificación cuatripartita del mismo, y el significado sociocultural que se le ha venido adjudicando. Este puede resumirse como sigue: el arte lineal-geométrico se ha creído tradicionalmente asignado a sociedades epipaleolíticas primitivas. El arte levantino se venía considerando epipaleolítico, y preferentemente y cada vez más, realizado por pueblos epipaleolíticos en vías de neolitización. El macroesquemático, por su mayor conceptualización simbólica, sería propio de un pueblo plenamente neolítico. El arte esquemático sería un producto influido de alguna manera por el anterior, y como él, también realizado por pueblos neolíticos (Martí y Hernández 1988). Aunque algunos autores discrepan acerca del sentido conferido en la secuencia anterior al macroesquemático (Beltrán 1993: 90 y ss, considera a éste y al lineal-geométrico simplemente prelevantinos), lo cierto es que este esquema es generalmente aceptado, con matices menores, por la gran mayoría de los investigadores, basándose en la arqueología del arte rupestre pospaleolítico levantino, es decir, superposiciones estilísticas y paralelos muebles.

Las primeras son la versión particular de los estratos arqueológicos clásicos, y a partir de ellas se han establecido términos *post* o *ante quem* que han fundamentado las adscripciones cronológicas y culturales. El inconveniente es que se ha obviado el significado real del tiempo. En efecto, los 'episodios artísticos' tienen una duración indeterminada al igual que lo son los lapsos temporales entre ellos. De ahí se sigue la importancia de los paralelos muebles, que son los que proporcionan la cronología relativa. Entre éstos, hay que destacar el importante descubrimiento de los paralelos entre el estilo macroesquemático y las decoraciones cardiales del Neolítico antiguo (Martí y Hernández 1988), que han sido sin duda una de las aportaciones más relevantes de la historiografía del arte rupestre pospaleolítico del levante. A pesar de voces discrepantes (Alonso y Grimal 1994; Beltrán 1993), la consistencia de estos paralelos permite individualizarlos como un *dato* arqueológico independiente, y hoy por hoy uno de los más sólidos con que contamos.

Pero hay otras evidencias arqueológicas menos afines a la secuencia cultural expuesta arriba y generalmente aceptada.

SOBRE LA SOLIDEZ DEL ESTILO LINEAL-GEOMÉTRICO

Durante los años 70 Fortea hizo un trabajo intensivo destinado a conceder la condición de arte independiente a lo que hasta entonces era simplemente una fase prelevantina (Beltrán 1987). Para ello se basó sobre todo en las representaciones sobre plaquetas grabadas de la Cueva de la Cocina (Fortea 1973, 1974, 1975), que ya Beltrán (1968) había paralelizado con el arte parietal. Según esta prueba, la más relevante, la datación del arte lineal-geométrico se establecería dentro de la tradición del epipaleolítico geométrico, es decir, con anterioridad al arte levantino y al inicio de la neolitización (Fortea 1974, 1976; Martí y Hernández 1988: 22-23). En concreto, Fortea fecha en 5000 b.c. la frontera entre arte lineal-geométrico y arte levantino (Fortea 1974, 1976; Sebastián 1997: 99), por lo que estas plaquetas reciben una fecha de aproximadamente 8000 años de antigüedad (Hernández *et al.* 2000).

Además, Fortea basó esta cronología en otros tres argumentos. El primero es la presencia de motivos geométricos infrapuestos a la primera fase de arte levantino en el covacho II de la Araña, el covacho I de La Sarga y especialmente Cantos de la Visera II. El segundo es la existencia de arte lineal-geométrico parietal hallado en solitario en la Cueva de la Cocina. El tercero, las plaquetas decoradas del nivel II de la Cueva de la Cocina, la plaqueta del Abrigo del Filador y la plaqueta de Rates Penaes (Fortea 1974, 1976; Martí y Hernández 1988: 22; Sebastián 1997: 99).

Dichos argumentos presentan algunos problemas arqueológicos. Nos centraremos, por necesidades de espacio, en los dos primeros. Parece que en la actualidad está comúnmente aceptado que, de los tres casos que se utilizaron para datar de manera relativa tanto el arte levantino como el arte lineal-geométrico, es decir, las infraposiciones de motivos en La Sarga, Cuevas de la Araña y Cantos de la Visera, solamente en el último se podrían identificar con el arte lineal-geométrico. Los otros dos casos pertenecerían en realidad al arte macroesquemático (Sebastián 1997: 99; Martí y Hernández 1988: 22). Esto supone una reducción importante de la evidencia manejada por Fortea.

Además, la secuencia de Fortea para Cantos de la Visera II discrepa de la original de Cabré, quien había situado los reticulados (después lineal-geométrico) dentro de la segunda fase del yacimiento (Alonso y Grimal 1994: 57). Fortea considera que las líneas de dicha retícula se infraponen al toro, considerado de la fase inicial ("existen una serie de líneas en forma de retícula por debajo de un pequeño ciervo y de un toro rojo amarillento que posteriormente fue repintado en color oscuro y transformado en ciervo" (Fortea 1976: 124). Según Alonso y Grimal (1994: 57) "no es posible tener la seguridad de que las retículas en cuestión fuesen anteriores a los motivos levantinos". No discuten la superposición en sí, sino que apuntan que el reticulado puede ser claramente contemporáneo de la

pintura levantina y no anterior, habiéndose realizado aparentemente en un intervalo entre dos episodios de arte levantino. Además, según estos autores este reticulado se podría añadir al inventario levantino por la similitud de la técnica empleada (Grimal 1995: 322; Alonso 1995: 255).

Frente a estos tres discutidos casos, posteriormente se han publicado al menos otras cuatro estaciones con arte lineal-geométrico (Los Chaparros, Balsa de Calicanto, Labarta, Barranco de Benialf), que podrían haber servido para compensar los problemas de los casos aportados por Fortea. Pero también estos adolecen de ciertos inconvenientes.

En Los Chaparros no se cumple la secuencia cronológica de forma perfecta, puesto que, al menos en relación con uno de los motivos, no existe la infraposición. Para Beltrán este hecho reflejaría una tardía persistencia de temas antiguos en una etapa posterior a las levantinas clásicas (Beltrán 1993b).

En el caso de Balsa de Calicanto, parece que la supuesta superposición que vendría a afianzar las evidencias favorables al lineal-geométrico se ha desmentido (Alonso y Grimal 1994: 59) o al menos no se ha constatado (Beltrán *et al.* 1996). Según Grimal (1995: 324), las líneas ondulantes supuestamente infrapuestas al cuadrúpedo levantino coinciden técnicamente con los motivos esquemáticos del panel, con los cuales se debería asimilar. "En otros casos, los elementos abstractos se infraponen no a las figuras más antiguas sino a otras que, siempre según la ordenación de [Beltrán], corresponderían a su fase IV 'dinámica-estilizada'. Por otra parte, se incorporan a este arte elementos abstractos que se hallan próximos a motivos levantinos, pero no contactando en forma alguna con ellos, como sucede con la cova del Civil y Morella" (Alonso y Grimal 1994: 59; Beltrán 1993).

Un problema de fondo, aparte de las discusiones particulares, es que Fortea se basa en las periodizaciones establecidas por Ripoll (1964) y Beltrán (1968) para el arte levantino, por lo que en su planteamiento el lineal-geométrico estaría en todos los casos infrapuesto a motivos de fases iniciales con animales grandes (Fortea 1976: 125). Estas fases son altamente problemáticas y la periodización inicial que las acreditaba ha sido descartada (Beltrán 1998: 27). Por lo tanto, la existencia de animales grandes no es un criterio cronológico válido.

El segundo argumento de Fortea, relativo al arte parietal de Cueva de la Cocina, es, por lo menos, débil. Las pinturas parietales, publicadas por Pericot en 1946 y cuyo primer calco realizó Fortea (1976: 133), constituyen un argumento clave para toda la hipótesis, puesto que aparentemente se encuentran en solitario sin asociación con el arte levantino. Además, según el diario de excavación de Pericot y las observaciones de Fortea (1976: 124) aparecieron cubiertas por niveles cerámicos, lo que daría un *terminus ante quem* preciso. Sin embargo la documentación de Pericot al respecto es bastante vaga, y la que existe actualmente sigue sin dar una base firme sobre la

que interpretar las pinturas. Pericot las describe como "vestigios de figuras, al parecer de animal una de ellas, en rojo, pintadas en la pared Sur de la cueva. La pátina y el humo que han recubierto estos muros laterales impiden su exacta apreciación. La altura a que se encuentran las coloca al nivel del brazo de un supuesto artista, cuando el suelo de la cueva se encontraba en la segunda etapa de las tres que hemos señalado en el yacimiento. Extremo es éste al igual que ocurre con el resto de las pinturas, esperamos sea revisado por un especialista" (Pericot 1946: 54). Fortea (1976: 124) se refiere a ellas como "un pobre conjunto pictórico vagamente citado por Pericot". Este conjunto "lo forman unas pocas líneas paralelas, quebradas, y vagamente trapezoidales, de color rojo claro, una mancha del mismo color y un trazo de color rojo oscuro amoratado" (Fortea 1976: 124). Completando la descripción, añadiríamos que la mancha estaba "lamentablemente casi cubierta por la suciedad del estrato que la tapó, no por una exudación de la roca" (Fortea 1975: 197, en Alonso y Grimal 1994: 58).

El conjunto es en verdad bastante ambiguo. Pericot describió algunos elementos como figuras, en concreto de un posible animal, aunque Fortea al hacer el calco revisó la descripción de Pericot, señalando que en la Cueva de la Cocina no existía ninguna figura de arte levantino (Fortea 1976: 125). Sin embargo el calco de Fortea de 1976 ha servido efectivamente para que parte de los motivos se interpreten como pertenecientes al arte levantino por el naturalismo que presentan (Sebastián 1997: 100): concretamente un cuadrúpedo (sin número) y una posible figura humana (Sebastián 1997: 100). Abundando en esto, Alonso y Grimal (1994: 58), sin ningún género de dudas y basándose en un análisis directo, identifican todo el conjunto como perteneciente al arte levantino, básicamente por el procedimiento técnico seguido en su elaboración. Si esto fuera así, la Cueva de la Cocina dejaría de ser la única prueba fiable de la existencia de arte lineal-geométrico parietal. En realidad se trata de un caso bastante poco diagnóstico, y en general la existencia del arte rupestre lineal-geométrico ha sido puesta en duda cada vez más firmemente (Hernández *et al.* 1998, 2000; Alonso y Grimal 1994). Lo que ocurre en la Cueva de la Cocina, de confirmarse estos últimos argumentos, es lo que se ha venido documentando recurrentemente hasta ahora: trazos abstractos en clara relación con arte clásicamente levantino.

SOBRE LAS SUPERPOSICIONES ENTRE ESTILOS

En el caso de las superposiciones ha sucedido lo mismo: algunos descubrimientos relativamente recientes han dado la vuelta a los esquemas anteriores.

Son bien conocidas las superposiciones de estilo levantino sobre levantino, de esquemático sobre levantino y de esquemático sobre esquemático (Alonso y Grimal 1994: 65; Hernández *et al.* 2000: 59), así como las super-

posiciones de levantino sobre macroesquemático, utilizadas habitualmente para darle al primero una fecha más tardía: a partir del Neolítico antiguo final para unos (Martí y Hernández 1988), y del Neolítico medio para otros (Mesado y Sarrión 2000). De este último caso tenemos como ejemplo los Abrigos de la Sarga, con una clara superposición de ciervos sobre motivos abstractos. Pero en opinión de Alonso y Grimal (1994: 58), la superposición no implica necesariamente un lapso temporal, sino "la contemporaneidad de ambas opciones artísticas en este enclave concreto". En cualquier caso, resultaría arriesgado establecer una secuencia general de prioridad temporal del macroesquemático sobre el levantino, sobre todo si tenemos en cuenta que también existen superposiciones de esquemático sobre macroesquemático (Hernández *et al.* 2000: 59)⁴.

El eslabón que cierra esta cadena es el reconocimiento de superposiciones de motivos levantinos sobre esquemáticos. Se suelen citar los casos de Solana de las Covachas (zona IX), Tabla de Pochico, Cantos de la Visera II, Labarta⁵, Balsa de Calicanto, Cueva del Tío Modesto, Abric I del Barranc de la Palla, Barranco Bonito de Nerpio, Abric de Torrudanes y abrigo V de Racó de Gorgori (Alonso y Grimal 1994: 65; Hernández *et al.* 2000: 37 y 60; Hernández *et al.* 1998; Utrilla 2002: 194; Mateo 1998). De estos, el Abrigo del Tío Modesto, la Balsa de Calicanto y Cuevas de la Araña demostrarían que los estilos levantino y esquemático fueron contemporáneos (Hernández *et al.* 2000: 60). Además la distribución de los motivos en el abrigo II de La Sarga mostraría un tratamiento no aleatorio, y una complementariedad de manifestaciones estilísticas, que demostrarían su proximidad cronológica (Hernández *et al.* 2000: 69-70).

SOBRE LA CRONOLOGÍA ESQUEMÁTICA

Contrariamente a lo anterior, y más acorde con la idea tradicional existente en torno al arte esquemático, por ejemplo en Labarta se ha descrito una representación levantina en posición central respecto a las esquemáticas, lo que sugeriría que fueron realizadas en función de la primera, y por tanto posteriormente (Beltrán 1998). De hecho los motivos esquemáticos han sido frecuentemente paralelizados con las representaciones en cerámica u otro tipo de materiales arqueológicos calcolíticos o de la Edad del Bronce.

Pero desde los años 70 se ha venido estableciendo para Andalucía una cronología neolítica inicial para el estilo esquemático a través de los paralelos cerámicos (Marcos 1977; Carrasco *et al.* 1982; Molina *et al.* 1999; Hernando 1999: 272). Estos paralelos también existen en los materiales de la Cova de l'Or. Se trata fundamentalmente de los motivos típicamente esquemáticos (ramiformes y

esteliformes) recientemente identificados en las cerámicas cardiales (Hernando 1999: 156). Martí y Hernández (1988) circunscriben estos paralelos a los antropomorfos en Y, ramiformes, esteliformes, zoomorfos, zigzags y triángulos. Por otro lado, también hay paralelos con los huesos decorados con motivos geométricos y zigzags de la Cova de la Sarsa, pertenecientes igualmente al Neolítico antiguo (Hernández *et al.* 2000: 54). Asimismo, Utrilla propone el paralelismo entre los cantos pintados de la Cueva de Chaves, de Neolítico antiguo, y el arte esquemático local de las estaciones de Solencio, Arpán, Mallata, Remosillo, Barfaluy, Lecina, etc. (Utrilla 2002: 200).

LOS MODELOS DE ESTUDIO DEL ARTE RUPESTRE POSPALEOLÍTICO DEL LEVANTE

Toda esta evidencia muestra claramente el gran interés del estilo-herramienta para la clasificación de los objetos arqueológicos, rupestres o muebles, y su agrupación o comparación. Pero también muestra que las definiciones estilísticas de la historiografía levantina son problemáticas y que inducen a veces a la confusión. A la vez, las secuencias cronológicas que durante muchos años han funcionado se han puesto en duda poco a poco de una manera muy firme, lo que motiva una puesta "en guardia frente a los peligros derivados de la redacción de rígidos cuadros tipológicos formales de carácter evolutivo, deduciendo de estos datos consecuencias de cronología relativa" (Beltrán 1998: 27).

Siguiendo las pruebas arqueológicas existentes es elemental postular la contigüidad cronológica de los distintos estilos, descartando una hipotética sucesión de etapas cronoculturales. Ahora bien, aún queda en pie sólidamente establecida la segunda de las implicaciones normativas del estilo: debilitada la interpretación cronológica, cobra incluso más fuerza la interpretación cultural del mismo.

Esto quiere decir que la carga de la prueba se ha desplazado hacia la posibilidad de que el arte pospaleolítico del levante, y en concreto los estilos naturalista y esquemático, representen sistemas socioculturales diferentes. Esta hipótesis se inscribe en el modelo dual de neolitización peninsular (Martí y Hernández 1988; Bernabeu *et al.* 1993; Martí y Juan Cabanilles 1997...), puesto que incomprensiblemente el estudio del arte rupestre pospaleolítico del levante no ha sido tratado desde otras posiciones teóricas, con alguna excepción (Criado y Penedo 1989; Hernando 1999).

El modelo dual sitúa el origen de la neolitización en la llegada de grupos neolíticos mediterráneos a la Península

⁴ Por cuestiones de espacio no mencionamos los casos concretos donde se dan estas superposiciones. Para una enumeración remitimos al lector a la bibliografía citada.

⁵ A partir de la fotografía infrarroja realizada por M^a José Calvo (Utrilla 2002: 194).

Ibérica (Bernabeu *et al.* 1993; Bernabeu 2000; Martí y Hernández 1988; Martí y Juan-Cabanilles 1997). Para explicar el arte rupestre pospaleolítico del levante se apoya tanto en las evidencias arqueológicas ya expuestas (preferentemente antes de que fueran sometidas a crítica por los propios autores seguidores del modelo dual, en muchos casos) y en la aproximación iconográfica dominante. Por ello, uno de sus más conspicuos argumentos es el estilo de las composiciones y su temática. Esto ha llevado a la consolidación de la concepción dicotómica de los artes naturalista y esquemático, que se interpretan en sus propios términos como "un arte narrativo de pueblos cazadores frente a un arte simbólico, mágico-religioso, de pueblos agricultores" (Utrilla 2002: 193). Esto es un atajo, a nuestro modo de ver, que soslaya la imposibilidad del estilo para mostrar un vínculo directo con algún tipo de formación social (ver más arriba). Interpretar al arte rupestre como una narración o un símbolo no debería ser una asignación automática, y *ad hoc*, para sostener una argumentación sobre el Neolítico. Requiere un esfuerzo teórico de partida, una justificación, que se realiza escasamente.

Por otro lado, la coherencia interna del modelo dual implica, a diferencia del principal modelo "en la oposición", el llamado autoctonista, procesos de ruptura en las formas de vida de las sociedades mesolíticas peninsulares, y por lo tanto en el registro arqueológico. El modelo autoctonista se basa más bien en procesos de continuidad fundamentales. Según este modelo los cazadores-recolectores del levante español son los protagonistas de un proceso de cambio lento, que les llevará a adaptar una economía productora con elementos importados, que eventualmente producirá nuevos cambios sociopolíticos relevantes en un proceso histórico que culminará con la formación de las sociedades arcaicas (Vicent 1990; Hernando 1999).

Desde este punto de vista, el estilo resulta particularmente ineficaz como herramienta única de análisis, porque en solitario es incapaz de dar cuenta de ninguna de ambas situaciones. El estilo es solamente un producto secundario de cualquiera de los dos procesos, en los que resulta en principio más significativa la incidencia (espacial o de otro tipo) de nuevos comportamientos, o la perduración o modificación de los antiguos, que la forma tomada por dichos comportamientos. De ahí que nuevos métodos analíticos y nuevas aproximaciones deban encontrar una adecuada acogida en los estudios de arte rupestre pospaleolítico levantino. Por ejemplo, se pueden mencionar el análisis formal de la iconografía y el análisis paisajístico, ambos ya explorados en otros *corpora* artísticos peninsulares (Criado y Santos 1998; Santos 1998 y 1999; Santos y Criado 1998; Bradley y Fábregas 1999; Martínez 2000).

Estos nuevos ángulos nos ayudan a preguntarnos por el sentido del arte rupestre, más que por su significado. Es decir, por la razón por la cual a partir de cierto momento o situación histórica se dan las condiciones que propician su aparición (Criado 1993; Criado y Santos 1998; Santos

1998; Santos 1999; Santos y Criado 1998; Llavori 1989). El arte, antes que fenómeno expresivo, es un producto histórico que ha de ser contemplado como tal. Merece una explicación como objeto, que por su propia naturaleza es al mismo tiempo, y desde el momento de su gestación, un factor cultural transformador de primer orden, más que un fenómeno meramente expresivo y natural (en el sentido de un medio de transmitir (¿para qué?) un universo simbólico inherente a la condición humana). Así, hablar de 'arte' nos permite situarnos con mejor perspectiva respecto a un objeto que tiene muchas más facetas que los contenidos iconográficos tantas veces repasados, facetas que sin embargo han sido ocultadas continuamente por rutinas de investigación muy consolidadas. Es como si, a pesar de todo, se hubiera infravalorado sistemáticamente la materialidad del arte rupestre como objeto de estudio, poniendo el énfasis en la *interpretación* de lo representado.

Dicha materialidad debe poder ser traducida a dos tipos de patrones susceptibles de ser analizados arqueológicamente: los iconográficos y los locacionales.

Los patrones son en principio útiles en sí mismos, sin que su significado sociocultural deba necesariamente encontrarse accesible al investigador. Su mera existencia o inexistencia es ya información útil, puesto que remite a ciertas pautas de comportamiento recurrente o aislado, y por tanto a su incidencia social. De aquí se ha de derivar un modelo explicativo para determinar la causalidad de la distribución sistemática o aleatoria detectada. En dicho modelo las variables a considerar no deben estar predefinidas ni jerarquizadas *a priori*.

En cuanto a la iconografía, su estudio sistemático puede proporcionar claves sobre el universo simbólico de los ejecutantes del arte, que pueden ser considerados auténticos especialistas, con control sobre la técnica y un tipo de conocimiento privativo del mismo (Firth 1994; Gell 1998, 1999a, 1999b). Los análisis formales, entendidos como aquéllos que parten de elementos tales como estilo, técnica, composición general o líneas compositivas, relaciones entre objetos y situación de dichos objetos, y por supuesto, identificación de objetos (o tipología figurativa) hacen hincapié, como es evidente, en la relación estructural de los elementos que forman parte de una composición.

En este sentido, es imprescindible tener en cuenta el trabajo de Criado y Penedo (1989), pionero en este tipo de análisis formales, desde el estructuralismo, para el arte rupestre pospaleolítico del levante. Estos autores contraponen dos mentalidades a través de su expresión artística: la de los cazadores-recolectores, o arte paleolítico, y la de los incipientes productores de alimentos, o arte levantino. Asimismo, García y Martín (2000) se aproximan a este enfoque aunque sin hacer inferencias de ninguna clase. En el caso del estilo esquemático, Martínez (por ejemplo, 2002) ha realizado igualmente análisis formales interesantes, interpretando sistemas de parentesco y organización social a partir de la organiza-

ción del panel. Pero en cualquier caso las relaciones y asociaciones sistemáticas entre motivos, sean del tipo que sean, no están suficientemente estudiadas en el arte rupestre pospaleolítico del levante.

Suponemos que existe una estructura o gramática concreta según la cual se elabora el arte rupestre, estructura que se enseña y se aprende en cauces especialmente diseñados para ello, y que puede ser alterada por la agencia del artista pero que marca la pauta a seguir en cada episodio específico de ejecución. De la misma forma podemos suponer, en cuanto a la localización, que existe una guía para la elección de sitios por la cual los autores del arte se rigen. Esto no es de ninguna manera una premisa necesaria en un estudio de arte rupestre. De hecho, muy al contrario, la idea que prevalece es la de la aleatoriedad en su distribución, fundamentada en la motivación eminentemente 'ideológica' de los artistas, desconectados de la cotidianeidad.

En este planteamiento es cuestionable en primer lugar el significado de lo ideológico. Ciertamente, el arte rupestre es un hecho cuyo origen y efecto es ideológico, lo que no implica que deba ser concebido aparte de cualquier otra manifestación o estructura social. Esta desconexión teórica es la causa de gran parte de los males que aquejan al estudio del arte rupestre, ya que tiende a tratarse en aislamiento, como un objeto ajeno por principio a otras actividades más 'prosaicas', que suelen ser objeto de la antropología o la historia económica o política⁶.

El arte rupestre es solamente una manifestación más de una coyuntura sociopolítica concreta. No puede ser aislado de los factores históricos que lo producen. Por lo tanto, el arte rupestre es una manifestación, parcial pero útil, de una totalidad concreta (Bate 1998), de una sociedad. Así, es un elemento más del proceso de construcción del paisaje propio de la relación entre cualquier tipo de formación social y su entorno. Y la construcción de un paisaje se realiza en parte por la apropiación de lugares relevantes a nivel simbólico, social y económico.

Las recurrencias sistemáticas en la localización espacial de cualquier fenómeno observado son en realidad un síntoma de ciertas decisiones locacionales subyacentes que estructuran el conocimiento y la actividad de la sociedad en el paisaje (Vicent 1991).

De aquí se deduce que del estudio de los patrones de localización de las estaciones con arte rupestre deriva el aislamiento de las decisiones que motivaron su presencia, y esto nos conduce necesariamente a un mejor conocimiento de la sociedad que produjo este arte.

En concreto, la existencia de estructuras reconocibles de dispersión geográfica de las estaciones de arte rupestre nos indica la utilización preferente del territorio por parte del grupo que lo realizó, y en consecuencia, la regulación institucional de su uso.

En lo que se refiere al arte levantino, la caracterización espacial o paisajística con que cuenta es paupérrima. De manera muy general se describe como un arte localizado en áreas montañosas, predominantemente en barrancos y cursos de agua, contenido en abrigo someros y situados en zonas apropiadas para la práctica cinegética. Para los otros estilos apenas hay menciones destacables.

Pero esta cuestión evidentemente requiere un estudio más detenido, que no podemos desarrollar aquí. Valga con señalar algunos hechos que nos parecen muy significativos. En primer lugar, el arte rupestre levantino produce una modificación intencionadamente duradera en el paisaje, de la que se deduce una distinta relación de la sociedad con su entorno. La duda vertida sobre la consistencia del estilo lineal-geométrico parietal, así como las relaciones entre los otros estilos, convierte al arte rupestre pospaleolítico del levante en un fenómeno muy heterogéneo que aparece de manera aparentemente rápida y quizá explosiva, en un área que abarca cerca de la mitad de la Península Ibérica. Cómo es posible que su área de extensión sea tan enorme es algo que aún está por explicar. En segundo lugar, esta gran escala tiene unos interesantes matices regionales que hacen del arte rupestre pospaleolítico del levante una manifestación articulada a diferentes niveles, desde la más pequeña unidad geográfica hasta su máxima distribución. Sólo así se pueden explicar algunos hechos destacables como son la utilización de los distintos tramos de una cuenca hidrográfica, con preferencia en los puntos significativos como desembocaduras, confluencias y cabeceras; la distribución regional jerarquizada con una interesante tendencia a ocupar zonas exteriores de unidades geográficas bien delimitadas, como sierras; la inclinación a la concentración en ciertos núcleos, dejando aparentes grandes espacios vacíos entre ellos; o el fuerte componente de predictibilidad, a nivel regional, que hemos detectado en nuestro trabajo de campo⁷.

Lo más interesante desde nuestro punto de vista es el hecho de que, a nuestro entender, la distribución del arte rupestre pospaleolítico del levante forma un mosaico de espacios que hace imposible el trazado de una frontera entre dos tipos de territorios o modelos económicos. Esto importa porque este factor, bien estudiado, sí puede llegar a ser determinante en un sentido o en otro para la hipótesis rupturista del modelo dual, pasando a ser el arte,

⁶ Una nueva orientación de la investigación puede estar abriéndose paso: ejemplo sería el trabajo de Utrilla (2002), en el que el arte rupestre se incluye en una visión más amplia del problema de la neolitización.

⁷ Desarrollado en cinco campañas entre 1999 y 2000, con visitas a las provincias de Teruel, Castellón, Valencia y Alicante. Agradezco la ayuda imprescindible que generosamente me proporcionaron mis amigos José Luis González, Juan Gaspar Leal, Carmen Pérez, Alejandro Suárez y Antonio Uriarte.

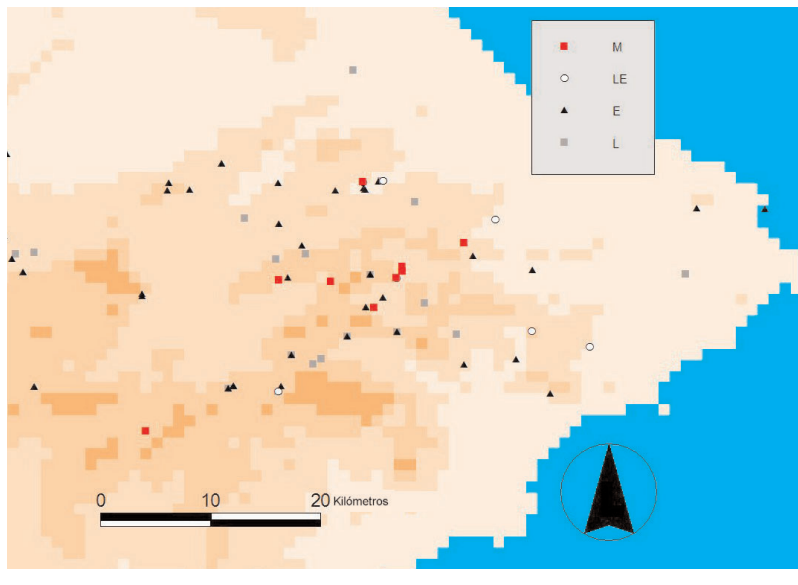
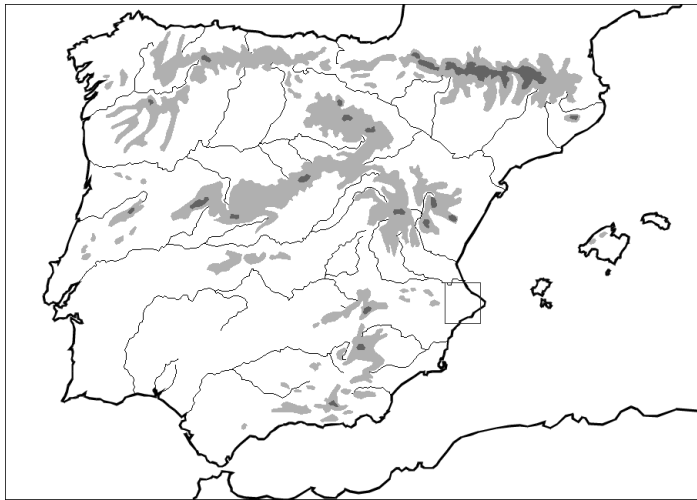


Figura 6: Mapa de distribución de los estilos levantino, esquemático y macroesquemático en la zona de Alicante.

impide como hemos dicho aceptar la existencia de dos territorios definidos por el arte. Por ejemplo, no hay una sola excepción en la asociación de los estilos lineal-geométrico y levantino en los mismos abrigos. Arte levantino y esquemático aparecen sistemáticamente en las mismas estaciones. E incluso el arte macroesquemático, que parece formar un territorio claramente definido y concentrado en un área, se encuentra en las mismas localizaciones y compartiendo las mismas áreas que los estilos levantino y esquemático.

Ya que, como dijimos más arriba, el estilo es un fenómeno a explicar y no explicativo por sí mismo, es necesario evolucionar en estas consideraciones básicas y proponer alternativas para lo que parece ser una comunidad artística claramente interrelacionada, con manifestaciones diversas que suelen interpretarse como producto de sociedades o poblaciones distintas, pero que podrían ser también, por qué no, obra de una misma sociedad que no se expresa como un bloque único.

Desgraciadamente no podemos desarrollar aquí los análisis pertinentes para sostener mejor este esbozo. Lo cierto es que en definitiva, este es un campo por explorar. El paisaje es un escenario de contextualización más amplia e inclusiva que el estudio iconográfico. Sitúa al investigador en una posición externa al arte que le permite observarlo de una forma quizá más objetiva.

cobrando un protagonismo que se prodiga poco, el elemento definitivo de la argumentación de uno u otro modelo. La contrastación de la idea de que no existen territorios levantinos, esquemáticos o macroesquemáticos nos llevaría de nuevo a la discusión funcionalismo vs. tradiciones culturales (Barandiarán y Cava 1992; Martí y Juan-Cabanilles 1997) para explicar la dualidad constatada en los yacimientos de este período.

Existe un principio evidente de recurrencia de estilos distintos en las mismas unidades geográficas, que nos

AGRADECIMIENTOS

Agradezco su lectura y correcciones a M^a Isabel Martínez Navarrete, Elena Sierra Méndez, Juan Manuel Vicent García y Antonio Uriarte González, y su confianza. Los posibles errores u omisiones son exclusivamente de mi responsabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Tejada, A. 1995. Consideraciones en torno al estudio de la pintura rupestre del Levante. *Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología (Teruel 1991)*, vol. II: 253-261.
- Alonso Tejada, A.; Grimal, A. 1994. El arte levantino o el 'trasiego' cronológico de un arte prehistórico. *Pyrenae* 25: 51-70.
- Aparicio Pérez, J.; Beltrán Martínez, A.; Boronat Soler, J. de D. 1988. *Nuevas pinturas rupestres en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Academia de Cultura Valenciana, Serie Arqueológica 13 (I).
- Aschero, C.A. 1988. Pinturas rupestres, actividades y recursos naturales; un encuadre arqueológico. En *Arqueología contemporánea argentina. Actualidad y perspectivas*: 109-145, Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Barandiarán Maestu, I.; Cava Almuzara, A. 1992. Caracteres industriales del epipaleolítico y neolítico en Aragón: su referencia a los yacimientos levantinos. En Utrilla P. (coord.) *Aragón/Litoral mediterráneo: intercambios culturales en la Prehistoria*: 181-196. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Bate, L.F. 1998. *El proceso de investigación en arqueología*. Madrid: Crítica.
- Baldellou Martínez, V. 1994. Algunos comentarios sobre el Neolítico en Aragón. *Bolskan* 11: 33-51.
- Barton, C.M.; Clark, G.A.; Cohen, A.E. 1994. Art as information: explaining Upper Palaeolithic art in western Europe. *World Archaeology* 26 (2): 185-204.
- Beltrán Martínez, A. 1987. La fase 'pre-levantina' en el arte prehistórico español. *Archivo de Prehistoria Levantina* XVII: 81-96.
- Beltrán Martínez, A. 1993. *Arte prehistórico en Aragón*. Zaragoza: Ibercaja.
- Beltrán Martínez, A. 1993b. Notas sobre novedades en la cronología del estilo prelevantino 'lineal-geométrico'. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense* 15 (1990-91): 39-53.
- Beltrán Martínez, A. 1998. El arte prehistórico español. Estado de la cuestión en 1998. *BARA* 1: 21-39.
- Beltrán Martínez, A.; Hernández Pérez, M.S.; Martí Oliver, B. 1996. Del Epipaleolítico, a la Edad del Bronce en el País Valenciano: tradiciones culturales, intercambios y procesos de transformación. *Actas del XXIII Congreso Arqueológico Nacional (Elche 1995)*, vol I: 21-30. Elche: Universidad de Zaragoza.
- Bernabeu Aubán, J. 2000. Pots, symbols and territories: the archaeological context of neolithisation in Mediterranean Spain. *Documenta Praehistorica* XXVI: 101-118.
- Bernabeu Aubán, J.; Aura Tortosa, J.E.; Badal García, E. 1993. Al oeste del Edén. *Las primeras sociedades agrícolas en la Europa mediterránea*. Historia Universal Prehistoria 4. Madrid: Síntesis.
- Bradley, R.; Fábregas, R. 1999. La 'Ley de la Frontera': grupos rupestres galaico y esquemático y prehistoria del noroeste de la Península Ibérica. *Trabajos de Prehistoria* 56 (1): 103-114.
- Brew, J.O. 1946. The Use and Abuse of Taxonomy. En *The Archaeology of Alkali Ridge, Southern Utah*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology 21: 44-66. Cambridge: Harvard University.
- Carrasco, J.; Toro, I.; Medina Casado, J. 1982. Las pinturas rupestres del Cerro del Piorno (Pinos Puente, Granada). Consideraciones sobre el arte rupestre esquemático de las sierras subbéticas andaluzas. *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada* 7: 113-169.
- Collado Villalba, O. 1992. *Los Abrigos Pintados del Prado del Navazo y Zona del Arrastradero (Pinturas rupestres de Albaracín)*. Zaragoza: Parques Culturales de Aragón.
- Conkey, M.W. 1990. Experimenting with style in archaeology: some historical and theoretical issues. En Conkey, M.W.; Hastorf, C. (eds.) *The uses of Style in Archaeology*: 5-17. Cambridge: Cambridge University Press.
- Conkey, M.W.; Hastorf, C.A. 1990. Introduction. En Conkey, M.W.; Hastorf, C. (eds.) *The uses of Style in Archaeology*: 1-4. Cambridge: Cambridge University Press.
- Criado Boado, F. 1993. Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje, *SPAL* 2: 9-55.
- Criado Boado, F.; Penedo Romero, R. 1989. Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte Postglaciar Levantino. *Munibe* 41: 3-22.
- Criado Boado, F.; Santos Estévez, M. 1998. Espacios simbólicos. *Arqueología Espacial* 19-20: 503-505.
- Cruz Berrocal, M.; Goytre Samaniego, J.; Leal Valladares, J.G.; López Domínguez, M. 1999. Crítica al estudio del arte levantino desde una perspectiva bibliométrica. *Trabajos de Prehistoria* 56 (1): 53-75.
- Díaz-Andreu García, M. 1998. Iberian post-palaeolithic art and gender: discussing human representations in Levantine Art. *Journal of Iberian Archaeology* 0: 33-51.
- Díaz-Andreu García, M. 1999. El estudio del género en el Arte Levantino: una asignatura pendiente. II Congreso del Neolítico a la Península Ibérica. *Saguntum-PLAV* extra 2: 405-412.
- Escoriza Mateu, T. 1996. Lecturas sobre las representaciones femeninas en el arte rupestre levantino: una revisión crítica. *Arenal* 3 (1): 5-24.
- Firth, R. 1994. Art and Anthropology. En Coote, J.; Shelton, A. (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*: 15-39. Studies in the Anthropology of Cultural Forms. Oxford: Oxford Clarendon Press.

- Ford, J.A. 1954. The Type Concept Revisited. *American Anthropologist* 56: 42-53.
- Fortea Pérez, F.J. 1973. *Los complejos microlaminares y geométricos del Epipaleolítico mediterráneo español*. Salamanca: Memorias del Seminario de Prehistoria y Arqueología.
- Fortea Pérez, F.J. 1974. Algunas aportaciones a los problemas del Arte Levantino. *Zephyrus* XXV: 225-257.
- Fortea Pérez, F.J. 1975. En torno a la cronología relativa del inicio del arte levantino. *Papeles del Laboratorio de Arqueología Valenciana* 11: 185-197.
- Fortea Pérez, F.J. 1976. El Arte Parietal Epipaleolítico del 6º al 5º milenio y su sustitución por el arte levantino. En *X Congrès UISPP. Colloque XIX: Les civilisations du 8e au 5e millénaire avant notre ère en Europe*: 121-133. Union Internationale des Sciences Préhistoriques-Protohistoriques (U.I.S.P.P.).
- Francis, J.E. 2001. Style and classification. En Whitley, D.S. (ed.) *Handbook of rock art research*: 221-244. Walnut Creek: Altamira Press.
- Gell, A. 1998. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gell, A. 1999a. The technology of enchantment and the enchantment of technology. En Hirsch, E. (ed.) *The art of anthropology. Essays and diagrams. Alfred Gell*: 159-186. London School of Economics Monographs on Social Anthropology 67. Londres: The Athlone Press (versión original 1992: en J. Coote y A. Shelton (eds.) *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford Studies in the Anthropology of Cultural Forms, Clarendon Press, Oxford: 40-63)
- Gell, A. 1999b. Vogel's net. Traps as artworks and artworks as traps. En Hirsch, E. (ed.) *The art of anthropology. Essays and diagrams. Alfred Gell*: 187-214. London School of Economics Monographs on Social Anthropology 67. Londres: The Athlone Press.
- García Díez, M.; Martín i Uixan, J. 2000. Elementos de análisis para el estudio del grafismo rupestre de "estilo levantino" y "estilo esquemático": aproximación a las pinturas de la zona de Montblanc (Tarragona, España). *Arkeos* 7: 145-187.
- Grimal, A. 1995. Avance al estudio de las pinturas rupestres de la Cueva de la Cocina y su relación técnica con el arte levantino. Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología (Teruel 1991), vol. II: 317-326. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Gombrich, E.H. 1998. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate (Ed. Original de 1959).
- Gubern, R. 1992. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: GG Mass Media.
- Hernández Pérez, M.S; Ferrer i Marset, P; Català Ferrer, E. 1998. *L'art llevantí*. Cocentaina: Centre d'Estudis Contestans.
- Hernández Pérez, M.S; Ferrer i Marset, P; Català Ferrer, E. 2000. *L'art esquemàtic*. Cocentaina: Centre d'estudis contestans.
- Hernández Pérez, M.S; Ferrer i Marset, P; Català Ferrer, E. 2001. El Abrigo del Tío Modesto (Henarejos, Cuenca). *Panel 1*: 106-119.
- Hernando Gonzalo, A. 1999. *Los primeros agricultores de la Península Ibérica*. Madrid: Arqueología prehistórica 2. Síntesis.
- Krieger, A.D. 1944. The Typological concept. *American Antiquity* 9: 271-288.
- Llavori de Micheo, R. 1989. El arte postpaleolítico levantino de la Península Ibérica. Una aproximación sociocultural al problema de sus orígenes. *Ars Praehistorica* VII/VIII: 145-156.
- Marcos Pous, A. 1977. Sobre el origen neolítico del arte esquemático peninsular. *Corduba Archaeologica* 9: 64-71.
- Martí Oliver, B.; Hernández Pérez, M.S. 1988. *El neolític valencià. Art rupestre i cultura material*. Valencia: Servei d'Investigació Prehistòrica.
- Martí Oliver, B.; Juan-Cabanilles, J. 1997. Epipaleolíticos y neolíticos: población y territorio en el proceso de neolitización de la Península Ibérica. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 10: 215-264.
- Martínez García, J. 2000. La pintura rupestre esquemática com a estratègia simbòlica d'ocupació territorial. *Cota Zero* 16: 35-46.
- Martínez García, J. 2002. Pintura rupestre esquemática: el panel, espacio social. *Trabajos de Prehistoria* 59 (1): 65-87.
- Mateo Saura, M.A. 1998. Arte rupestre y neolitización el el Alto Segura. *Anales de Prehistoria y Arqueología* 13-14: 39-45.
- Mesado Oliver, N. 1995. *Las pinturas rupestres naturalistas del "Abrigo A" del Cingle de Palanques. (Els Ports. Castelló)*. Castellón: Diputación de Castellón.
- Mesado Oliver, N.; Sarrión, I. 2000. Un covacho con pinturas en el Barranco de la Hoz (Enguera - La Canal de Navarrés, Valencia). *BARA* 3: 65-79.
- Molina Expósito, A.; Más Cornellà, M.; Gavilán Ceballos, B.; Vera Rodríguez, J.C. 1999. El arte de las primeras sociedades productoras en Andalucía Central (Sierras Subbéticas Cordobesas). II Congrès de Neolític a la Península Ibèrica. *Saguntum-PLAV* extra 2: 413-419.
- Moure Romanillo, A. 1999. *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*. Madrid: Arqueología Prehistórica 3, Síntesis.

- Pericot García, L. 1946. La cueva de la Cocina (Dos Aguas). *Archivo de Prehistoria Levantina II* (1945): 39-71.
- Renfrew, C.; Bahn, P. 1993. *Arqueología. Teorías, métodos y prácticas*. Madrid: Akal.
- Santos Estévez, M. 1998. Los espacios del arte: el diseño del panel y la articulación del paisaje en el arte rupestre gallego. *Trabajos de Prehistoria* 55 (2): 73-88.
- Santos Estévez, M. 1999. A arte rupestre e a construción dos territorios na idade do bronce en Galicia. *Gallaecia* 18: 103-118.
- Santos Estévez, M.; Criado Boado, F. 1998. Espacios rupestres: del panel al paisaje. *Arqueología espacial* 19-20: 579-595.
- Sebastián Caudet, A. 1997. Arte levantino: cien años de estudios (1892-1992). *Archivo de Prehistoria Levantina* XXII: 85-116.
- Sieveking, A. 1993. Use of stylistic analysis within West European Upper Palaeolithic Art. En Lorblanchet, M.; Bahn, P.G. (eds.) *Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where do we go from here?:* 27-36. London: Oxbow Monograph 35. Oxbow Books.
- Spaulding, A.C. 1953. Statistical techniques for the Discovery of Artifact Types. *American Antiquity* 18: 305-313.
- Utrilla, P. 2002. Epipaleolíticos y neolíticos del Valle del Ebro. *Saguntum* Extra 5: 179-208.
- Vicent García, J.M. 1990. El neolítico. Transformaciones sociales y económicas. *Boletín de antropología americana* 24: 31-62.
- Vicent García, J.M. 1991. Fundamentos teórico-metodológicos para un programa de investigación arqueogeográfica. En López, P. (dir.) *El cambio cultural del IV al II milenios a.de C. en la Comarca Noroeste de Murcia:* 31-117. Madrid: CSIC, Documentación. Volumen I.
- VVAA 2000. *Art Rupestre de l'Arc Mediterrani de la Península Ibèrica*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Wiessner, P. 1990. Is there a unity to style?. En Conkey, M.W.; Hastorf, C. (eds.) *The uses of Style in Archaeology:* 105-112. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wobst, M.H. 1999. Style in Archaeology, or Archaeologists in Style. En Chilton, E. (ed.) *Material meanings: Critical approaches to the interpretation of material culture:* 118-132. Salt Lake City: University of Utah Press.

INTERPRETANDO LO RUPESTRE, VISIONES Y SIGNIFICADOS DE LOS PODOMORFOS EN CANARIAS

Javier Soler Segura

Departamento de Prehistoria, Antropología e Historia Antigua
Universidad de La Laguna, Tenerife

javiersoler@mixmail.com

Para Blanca

Resumen

Al igual que ocurre en otros ámbitos europeos, las interpretaciones que en Canarias se ofrecen en torno a las manifestaciones rupestres se pueden definir por su estancamiento y falta de renovación teórica. Tomando como ejemplo la forma en que han sido estudiados los grabados podomorfos en Canarias, las características empleadas en su clasificación, y las diferentes propuestas manejadas para su comprensión, se busca explicitar algunos de los problemas que actualmente presentan este tipo de trabajos.

Palabras Clave

Islas Canarias. Manifestaciones rupestres. Podomorfos. Petroglifos. Patrimonio Arqueológico. Historiografía

Abstract

Just as happens in others European contexts, the interpretations presented about the rock engravings in Canary Island may be define because their stagnation and their lacking in theoretical renovation. Taking as example the analysis of the engravings footprints of the Canary Islands, the way that they have been studied, the characteristics employees in their classification, and the different explanatory proposals managed for their understanding, has been trying to make explicit some problems that appears in most of the studies.

Keywords

Canary Islands. Rock Engravings. Footprints. Petroglyphs. Archaeological Heritage. Historiography

PREÁMBULO¹

Entre la gran variedad de realidades arqueológicas que caracterizan a España, el Archipiélago canario ocupa, por su situación geográfica mucho más cercana al continente africano, un capítulo aparte en la comprensión del pasado de la Península Ibérica. Se conciben o no las distintas diferencias y similitudes existentes en esa unidad física, de lo que no parece haber ninguna duda es que Canarias forma parte de un proceso histórico muy diferente hasta por lo menos momentos muy avanzados de la época protohistórica en ámbitos continentales. Aunque resulta un tanto complicado caracterizar globalmente a las poblaciones que ocuparon en el pasado las Islas², parece, y a la espera de nuevas dataciones que confirmen o no la antigüedad de la presencia humana en el Archipiélago, que estamos ante unas comunidades que arribaron no más allá del primer milenio antes de la era y que, a imitación de sus lugares de origen, practicaron diversas actividades agropastoriles, se organizaron políticamente con una mayor o menor jerarquización según los casos, y

generaron una forma de entender el mundo que los rodeaba que resulta muy difícil de rastrear exclusivamente con datos arqueológicos³.

Lejos de pretender resolver cualquiera de los problemas que han acuciado tradicionalmente a la arqueología canaria, el presente trabajo no abriga más objetivo que el de discutir las propuestas tradicionales que han intentado explicar el significado de las manifestaciones rupestres en las Islas. Pese a la singularidad de la arqueología canaria, en las líneas que siguen, se describen algunas de las pautas generales que caracterizan a gran parte de los estudios que sobre lo rupestre se elaboran hoy día en distintas partes del continente europeo. Tomando como ejemplo el contexto canario, y como punto de partida las peculiaridades de los petroglifos podomorfos, se atiende a cómo se ha abordado sus análisis, cuáles son sus avances y sus deficiencias, y en general, cuáles han sido las propuestas interpretativas dominantes, con el fin de hacer explícitas algunas de las carencias y lagunas que hoy día posee el estudio de las manifestaciones rupestres. Desgraciadamente, la falta de soporte

bibliográfico adecuado (sean Cartas Arqueológicas, referencias bibliográficas puntuales, documentación histórica, etc.) y la imposibilidad de realizar comprobaciones y recopilación de nuevas informaciones, impiden avanzar más a este texto en lo que se refiere a dichas evidencias patrimoniales. La documentación que se ha empleado, se refiere en general, a estudios globales que dedican muy poco espacio a este determinado tipo de grabados, por lo que el nivel final que alcancen las conclusiones aquí propuestas, debe ser matizado a la luz de esa información no consultada. Sin embargo, la mayoría de las aseveraciones que se sostienen en este texto creemos que son válidas, en la medida en que el estudio de las manifestaciones rupestres en general carece de una atención y desarrollo que sí tienen en cambio, otros

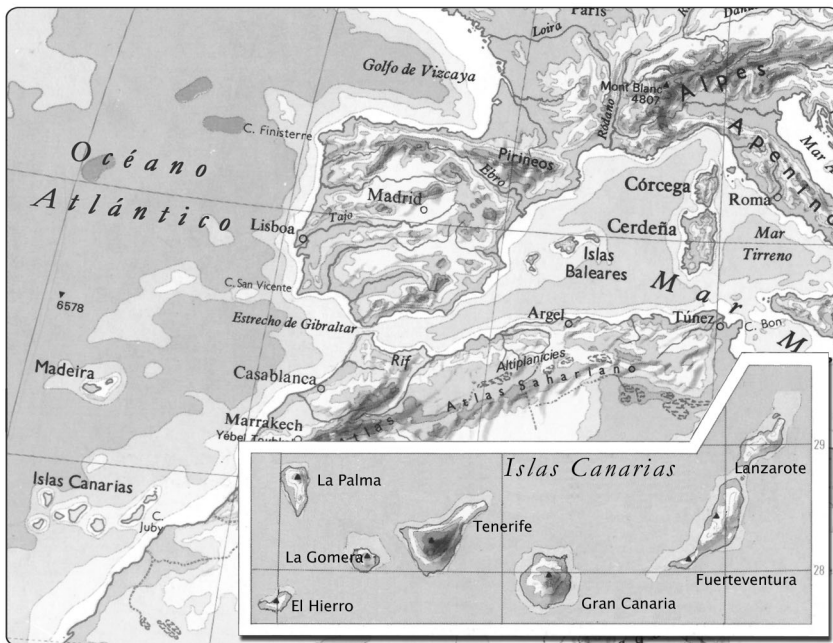


Figura 1: Mapa de las Islas Canarias y su contexto geográfico.

¹ Este artículo es fruto de la memoria elaborada para el Curso de Especialización en Gestión Arqueológica del Patrimonio Cultural que organizó el Laboratorio de Arqueología y Formas Culturales de la Universidad de Santiago de Compostela, entre marzo y junio de 2001. Por ello y por mucho más, debo dar las gracias a todos los miembros de dicho Laboratorio por las facilidades y el excelente trato del que fui objeto. Así mismo agradezco al profesor D. Dimas Martín Socas las molestias tomadas en la lectura de los diferentes borradores. En cualquier caso, los errores e imprecisiones que pueda mostrar el texto se deben exclusivamente a quien escribe.

² Resulta un tanto curioso que en ninguno de los "manuales" que en los últimos años han analizado la arqueología canaria, se ofrezca de forma explícita una descripción mínimamente detallada y global del tipo de sociedades que poblaron las Islas antes de la llegada de los europeos. Es cierto que hay imágenes más o menos bucólicas del pasado isleño a lo largo de la historia de la arqueología canaria, sin embargo, en las obras generales más recientes se echa en falta una caracterización más o menos general de estas sociedades.

³ Para una primera aproximación de la realidad arqueológica canaria pueden verse por ejemplo los estudios de Tejera Gaspar y González Antón 1987; Arco Aguilar et al. 1992; Arco Aguilar y Navarro Mederos 1996; Navarro Mederos 1997 o bien los volúmenes correspondientes a la arqueología de cada una de las Islas editados por el Centro de Cultura Popular Canaria en Santa Cruz de Tenerife entre 1992 y 1993.

ámbitos de la arqueología canaria, lo que repercute seriamente en el espacio bibliográfico prestado a este tema. Así globalmente, la máxima información que se ofrece en la mayoría de los estudios consultados, se refiere al número de grabados, al estado de conservación en que se encuentran, a las peculiaridades del soporte o bien a la técnica empleada en su ejecución, explicitándose en menor medida, las asociaciones que presentan con otros motivos, la dirección geográfica a la que se orientan, o aspectos relacionados con la percepción. Es decir, domina la descripción tipológica de los grabados sobre las propuestas de análisis global, desequilibrio que puede generalizarse no sólo al estudio de las manifestaciones rupestres canarias, sino al de otros ámbitos geográficos.

CONTEXTO Y RELACIONES DE LOS GRABADOS

A diferencia de lo ocurrido con otras manifestaciones de los antiguos pobladores de las Islas Canarias, la atención prestada a los grabados rupestres en el pasado por parte de viajeros e ilustrados interesados por el Archipiélago ha sido mínima, por no decir nula. Al ser contemplados los habitantes de las Islas como descendientes directos de los antiguos atlantes, como sucesores de los héroes griegos, las manifestaciones rupestres fueron desde un principio obviadas y en ocasiones desestimadas por considerarlas meros entretenimientos, simples grabados en la piedra realizados por niños y mayores, o bien marcas de pastores practicadas con cuchillos, que se afilarían utilizando las rocas próximas a los supuestos paraderos pastoriles (Jiménez González 1996: 224). Sin embargo, esta visión que tan bien representara Viera y Clavijo con su imagen del "buen salvaje", no explica satisfactoriamente la ausencia de referencias en las Crónicas de la Conquista. Esto ha sido explicado por algunos autores aduciendo a una acción consciente por parte de los propios aborígenes, bien sea porque fueran ocultadas al tener un gran significado simbólico, aprovechando su difícil localización, o bien porque no conocían su significado al pertenecer a poblaciones anteriores, habiendo perdido por tanto todo valor y sentido para quienes poblaban las islas en el momento de la conquista (Hernández Pérez 1996: 27; Jiménez González 1996: 330). A pesar de no quedar claro este aspecto, los investigadores no le han prestado gran atención, tan solo meras referencias en artículos aislados, a pesar de haber condicionado fuertemente el tardío interés por el estudio en Canarias de las manifestaciones rupestres. Que no se iniciaran los primeros estudios de descripción y sistematización de los grabados hasta

principio de los años 70 del siglo XX, no sorprende si se atiende a un elemento fundamental que ha condicionado, y por qué no decir pesado, a la investigación prehistórica en las Islas Canarias. La influencia que las fuentes etnográficas han tenido en la configuración de los temas de estudio, en la conformación de los campos de interés, ha sido rotunda, ya que tradicionalmente la primera aproximación que todo estudioso realizaba de la época prehispánica, se basaba en la lectura de unas crónicas que ofrecían una visión muy parcial, altamente subjetiva y que por tanto, al carecer de una lectura suficientemente crítica, se procedía a trasladar todos los prejuicios y razonamientos al registro material. Lo que no se mencionaba o no se describía en las fuentes, o no existía o carecía de suficiente importancia como para invertir en ello tiempo y esfuerzos. Esta situación terminaba conformando una relación unidireccional entre registro material y crónicas. En muy contadas ocasiones existía un diálogo fluido entre ambas aproximaciones, implicando la mayoría de las veces, una contrastación empírica de lo que uno y otra decían. Así pues, lo que podía haber sido un instrumento esencial para la renovación disciplinar de la arqueología canaria (deben recordarse tan solo los innumerables intentos de los arqueólogos anglosajones por dar un tinte más etnográfico a sus trabajos), se ha convertido en una rémora difícil de superar. Sólo a partir de los años 80 parece que la dependencia directa de la arqueología canaria a las fuentes etnográficas comienza a diluirse, fruto posiblemente de la introducción de técnicas y procedimientos más "científicos" que se alejan de campos más propensos a la especulación y a la vaga teorización, como son los aspectos referidos al mundo mágico-religioso aborigen (Arco Aguilar *et al.* 1992: 32).

Sea como fuere, lo cierto es que los estudios de las manifestaciones rupestres en Canarias se han caracterizado por un desigual nivel de atención. Mientras que en islas como La Palma (*Belmaco*) o El Hierro (*El Julan*), las primeras noticias datan de la segunda mitad del siglo XVIII, para otras islas como Tenerife, estas referencias se sitúan en la década de los años setenta del siglo XX (Valencia, 1990). Estas diferencias explican los distintos ritmos que presenta la investigación en cada isla, pero también como han indicado algunos autores (Martín Rodríguez y Pais Pais 1996: 300), ha generado una incertidumbre que se advierte en relación con la filiación cultural de ciertas representaciones, que al carecer de marcos de referencia precisos, ha provocado a la larga la proliferación de planteamientos esotéricos que explican ésta o aquella manifestación prehispánica, o bien incluyendo otras nuevas sin que medie ningún tipo de análisis serio⁴.

⁴ Un ejemplo perfecto es el de las ya famosas pirámides-mojanos de Güimar. Construcciones elaboradas por el campesinado tradicional canario en la época de las desamortizaciones para limpiar y ampliar zonas de labor, han querido ser vistas por algunos como parte de un complejo piramidal sagrado, algo que no tiene ninguna contrastación en el resultado de sondeos arqueológicos realizados allí (véase Jiménez Gómez y Navarro Mederos 1996). La cosa no hubiera ido a mayores si no hubiera detrás una fuerte inversión económica que ha llevado a financiar la construcción de un museo in situ.

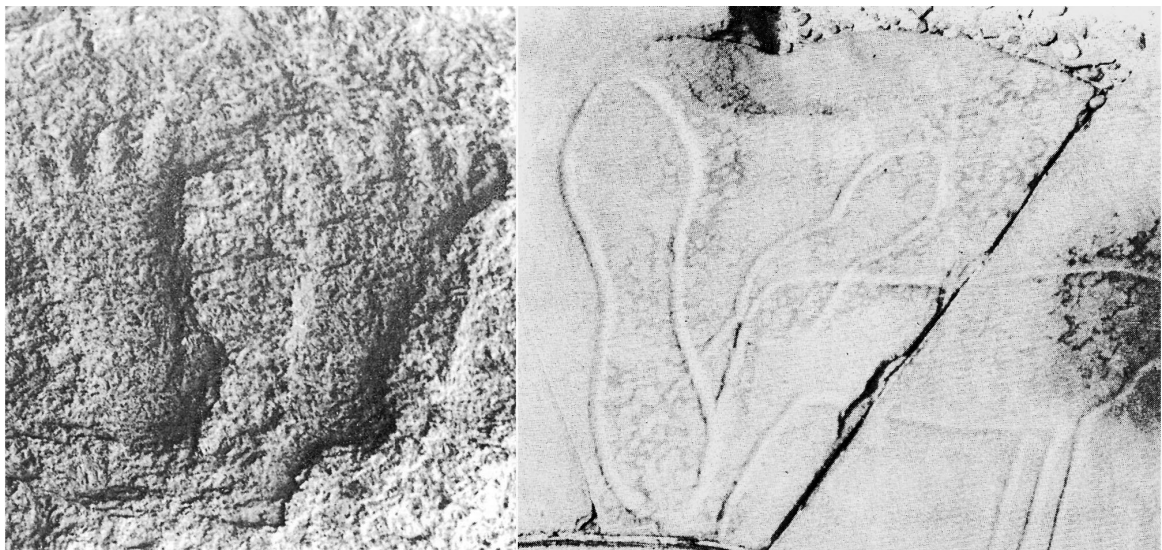


Figura 2: Grabados podomorfos africanos. Los de la izquierda, con identificación clara de dedos, procede del yacimiento de Leyud I (Pellicer *et al.* 1973-1974). Los de la derecha, asociado a un bóvido, reciben también el nombre de sandalias, y proceden del yacimiento de Sidi-Mulud (Pellicer y Acosta, 1972).

Muestra clara de estas aproximaciones, lo ofrecen los estudios que han pretendido explicar las relaciones existentes entre las manifestaciones rupestres canarias y sus posibles correlatos con el exterior. Imbuidos de esa lógica que se centra en la búsqueda de paralelos culturales para explicar cualquier tipo de manifestación material en el pasado remoto insular, Canarias ha sido tradicionalmente un terreno abonado para este tipo de especulaciones. Dejando de lado aquellas visiones románticas que tendrían en el "guanchismo" su imagen más perfecta, lo cierto es que tradicionalmente los investigadores que han estudiado el Archipiélago, han funcionado a partir de dos ejes de relaciones. Por una parte a partir de la idea de unas islas inmersas dentro del llamado "mundo atlántico", relacionadas por tanto con las grandes culturas del norte europeo (los celtas, los arios, los indoeuropeos...); y por otro lado, la imagen de un archipiélago enlazado física y culturalmente con el vecino continente, y que por tanto tendría estrechos contactos con grandes civilizaciones como la egipcia, la fenicia, la babilónica, etc. Por supuesto ambas visiones no son exclusividad del mundo "científico" (sustancialmente heterogéneo y también muy dado a las elucubraciones), sino que también se ha producido cierta retroalimentación con muchas posturas acientíficas (esoterismo, ocultismo...) y políticas (independentismo, nacionalismo...), lo que ha permitido configurar una realidad que en ocasiones se presenta difícil de entender y de comprender. Tan solo un apunte, no debe ser entendido como simple coincidencia, el énfasis otorgado a la pervivencia de determinados rasgos y caracteres raciales prehistóricos, con el discurso político de determinadas agrupaciones proindependentistas canarias, que aunque es cierto que no puede establecerse una relación directa,

lo cierto es que ambas realidades, la científica y la política, se autoperpetúan.

Las relaciones atlánticas han generado en Canarias una abundante literatura, ya que durante buena parte de la historia de la investigación se han buscado paralelos formales entre los grabados canarios y los bretones, irlandeses y los del noroeste peninsular. Muestra de ello son las propuestas de Antonio Beltrán, quien desde los años 70 relaciona los grabados rupestres (en concreto los de la isla de La Palma y El Hierro) con otros de Valcamónica (Italia) o del cantón suizo de Carschena, destacando además las semejanzas que estos muestran con los yacimientos de Irlanda, Escocia y Galicia (Beltrán 1971: 285), y relacionándolos cronológicamente con el Neolítico y la Edad del Bronce europea. La causa que justificaría la atención prestada a estos paralelos se debería, según algunos autores (Martín Rodríguez y Pais Pais 1996: 326) al mejor conocimiento que se tenía de los conjuntos rupestres en el continente europeo, y a las dificultades por establecer diacronías de las manifestaciones rupestres africanas, tanto como a su adscripción cultural.

Sin embargo, son los paralelos norteafricanos los que despiertan una mayor adhesión por parte de los investigadores actuales, pues en general existe unanimidad ante la hipótesis del origen africano del poblamiento, sean cuales fueran los medios utilizados por esta población para alcanzar las islas. Parece que los datos que confirman esta hipótesis son abrumadoras frente a las fragmentarias y forzadas pruebas que se pudieran utilizar para demostrar lo contrario, sin que esto suponga de ningún modo sustraer a estas comunidades en sus ámbitos originales de la acción de flujos culturales exógenos, tanto de origen europeo como procedentes del Mediterráneo oriental

(Martín Rodríguez y Pais Pais 1996: 326). No obstante, el estado actual de los conocimientos con respecto al ámbito africano tampoco está exento de dificultades, ya que el interés de la investigación en dicha zona, se ha centrado en torno a los grandes conjuntos rupestres saharianos y sus espectaculares representaciones figurativas, sin ocuparse apenas de otros motivos que sí podrían tener cabida en el contexto canario, como son los llamados grafismos geométricos, término casi peyorativo en el que se incluyen todas aquellas representaciones que no encajan en los grandes estilos propuestos para clasificar las manifestaciones rupestres africanas, pero que hablarían de una cronología que se situaría entre el 200 a. C. y el 700 d. C (Martín Rodríguez y Pais Pais 1996: 329). Así concretamente, los podomorfos de las Islas Canarias se asociarían a las manifestaciones norteafricanas que para este tipo de grabados son extraordinariamente abundantes, en especial en la zona del Magreb y Sahara. Basándose en el estudio de H. Lhote (Lhote 1952), los especialistas canarios señalan paralelos con el arte rupestre del Sahara central (los yacimientos de Tassili, Tibesti, Borku y Fezzan), con el Sahara occidental (El Beyyed, El Berbera, Mouijk, El Glat, Chedgga, Adrarant, Boukard y Soud), con el Sud-Oranesado argelino, en Marruecos (Icht, Hassi-el-Haouierra y Mechguita), con Túnez, Egipto y Costa de Marfil. De la misma manera, y con referencias más próximas, estas representaciones de pies humanos también se asocian a los localizados en los yacimientos marroquíes del Gran Atlas, como Aogdal N'Ouagouns, Lalla Mina Hammou o en el ex-Sahara español en la Cueva del Diablo de Leyud I (Pellicer y Acosta 1972; Pellicer *et al.* 1973-1974), aunque cabe destacar que en el contexto africano, los podomorfos se describen en general como sandalias, ya que presentan una estructura de tendencia más trapezoidal y con una base menor más curva (que en ocasiones pueden representarse con detalles de correas o sujeción en los dedos), diferencias morfológicas que desde un punto de vista meramente tipológico, deberían levantar fundadas sospechas (Figura 2).

De la misma manera que parece que existe un consenso generalizado en cuanto a la procedencia de las manifestaciones culturales entre los investigadores, también parece que lo hay cuando se aborda de forma sistemática el estudio de la arqueología de Canarias. Así, distintos autores evidencian la existencia de significativas homogeneidades, pero al mismo tiempo de claras diferencias entre cada una de las islas. Se plantea no una única arqueología, sino siete arqueologías diferentes. Exceptuando algunas voces discordantes, se hablaría de un proceso colonizador similar, común en un primer momento aunque con un desarrollo de dinámicas internas propias. Las causas de la variabilidad cultural entre las islas habría que atribuir a la combinación de procesos exógenos (migración, contactos) y endógenos (dinámica interna). Se hablaría de una primera migración, que se

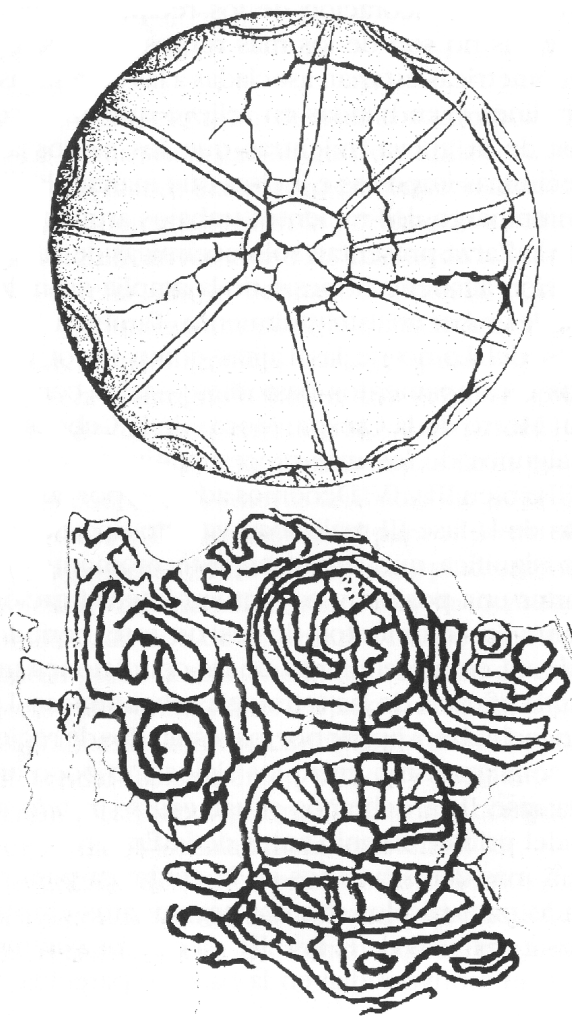


Figura 3: Analogía entre motivos rupestres y decoración de las cerámicas en la isla de La Palma (Martín Rodríguez y Pais Pais 1996: 322)

distribuiría por las islas, probablemente de manera escalonada y en un tiempo breve, seguido de un proceso de adaptación, colonización de los respectivos territorios, aislamiento y formación de culturas insulares. Al tiempo que se desarrollaron estos procesos, se debieron producir contactos con visitantes externos (fenicios, romanos o europeos según cada autor), generalmente discontinuos que afectarían en algunos casos a la colectividad o a grupos específicos (oligarquía), cuyo contacto facilitaría el desarrollo de algún rasgo tecnológico o ideas de otro tipo (Navarro Mederos 1997: 223).

Sin embargo, esta secuencia en el poblamiento y diversificación cultural, parece que sólo podría identificarse de forma más o menos segura para el caso de la isla de La Palma. Ésta es la única isla donde los estudios sistemáticos han permitido ordenar la información existente, establecer varias categorías tipológicas en la cerámica (en razón tanto de los motivos representados como de las técnicas empleadas), además de proponer la filiación cultural y los parámetros cronológicos de cada grupo

(Figura 3). Si a todo ello se le suma que es la única isla donde se ha propuesto un modelo diacrónico del poblamiento prehispánico (Navarro Mederos y Martín Rodríguez 1985-1987; Martín Rodríguez 1992) se entiende que durante mucho tiempo (y aún hoy) sea frecuente la búsqueda de referentes con La Palma, ya sea al abordar las manifestaciones rupestres o la tipología cerámica, con el fin de solventar la carencia de secuencias culturales en el resto del Archipiélago, lo que algún autor ha denominado complejo palmero-herreño (Hernández Pérez 1996: 36).

EL ESTUDIO DE LAS MANIFESTACIONES RUPESTRES

Para la mayoría de los investigadores canarios, los petroglifos podomorfos son aquellos grabados que van desde una clara representación de una silueta de pie, generalmente formando parejas, hasta formas mucho más abstractas (León Hernández y Perera Betancor 1996: 61; Tejera Gaspar y Perera Betancor 1996: 112; Jiménez Gómez, 1996: 369) que podrían relacionarse con ese motivo (ya sean grabados de tendencia circular u oval, rectangulares, trapezoidales...), sobresaliendo por su importancia los conjuntos de la Montaña de *Tindaya*, *Tisajoyre* y *Castillejo Alto* para la isla de Fuerteventura (que en proporción reuniría la mayor cantidad de estos grabados de todo el Archipiélago), *El Julan* para la isla de El Hierro; *Zonzamas* y *San Marcial del Rubicón* para Lanzarote; el *Barranco de Balos* para Gran Canaria; o los de *Roque de Bento* y *El Roquito* para Tenerife (Cabrera Pérez 1993: 100) entre otros.

Esta gran laxitud en las referencias a los podomorfos, sólo puede deberse a una ausencia de sistematizaciones claras y precisas de estos motivos. Esta carencia lleva a agrupar bajo el epígrafe de podomorfo a formas muy dispares, pero que cobran sentido en la medida en que se intenta hacer comprensible una maraña de representaciones figurativas, geométricas y esquemáticas, aparentemente abstractas, y que al ser sancionadas por una determinada tradición investigadora, se asumen de forma tan profunda que se incorporan al sentido común, por lo que toda representación de tendencia rectangular o que presente pequeños trazos perpendiculares en uno de sus extremos, pasan a "pensarse" de forma natural como podomorfos. Este proceso de significación, que por supuesto no es exclusivo de los podomorfos ni de la arqueología canaria, es una práctica que en la mayoría de los casos se realiza inconscientemente, por lo que pasa a ser necesario e imprescindible partir de una reflexión consciente de este tipo de problemas, al pretender abordar el estudio de las manifestaciones rupestres en la época prehispánica. En Canarias, y en cierta manera motivado aún por el peso determinante de presupuestos historicistas, la reflexión a este nivel suele omitirse, optándose de forma recurrente por aproximarse a los grabados

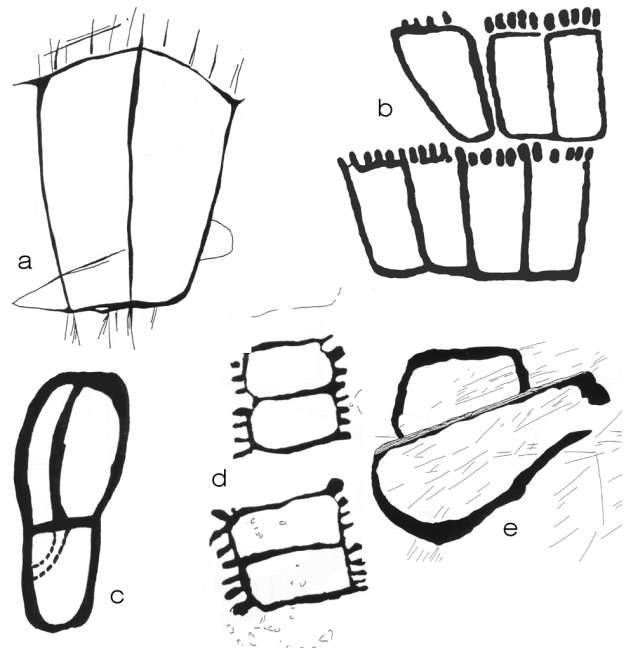


Figura 4: Diversas representaciones de grabados podomorfos de las Islas Canarias. (a) Piedra del Majo (Quesera de Zonzamas, Lanzarote) (León Hernández y Perera Betancor 1996: 87); (b) Panel nº 4 de Tindaya (Fuerteventura) (Hernández Pérez y Martín Socas, 1980: 38); (c) El Julan (El Hierro) (Jiménez González 1996: 386); (d) Pozo de la Cruz (Rubicón, Lanzarote) (León Hernández y Perera Betancor 1996: 89); (e) Peña María Herrera (Haría, Lanzarote) (León Hernández y Perera Betancor 1996: 90).

rupestres sin entender muy bien el por qué a tal motivo se le concibe de una y no de otra manera.

Teniendo presente este aspecto y en buena medida como consecuencia de ello, los podomorfos canarios (y en general el resto de manifestaciones rupestres) han sido analizados tradicionalmente atendiendo a aspectos tales como la técnica de ejecución del grabado, las características mineralógicas de los soportes, o en menor medida, a la distribución que los motivos presentan en relación con el contexto arqueológico y natural circundante. Se aboga en general, por un estudio profundo de los grabados rupestres, mediante la realización de nuevos y rigurosos calcos, el estudio comparado de las técnicas de ejecución, el análisis de las superposiciones de los grabados, asociaciones y ordenamiento de motivos, la excavación al pie de algunos paneles, el análisis del entorno próximo a los motivos, la orientación, la inclinación... (León Hernández y Perera Betancor 1996: 50).

En lo que respecta al estudio de las técnicas de ejecución, y aunque hasta la fecha en Canarias no se ha desarrollado una investigación específica que analice las huellas contenidas en los soportes, reproduciendo de forma experimental la cadena operativa seguida en la fabricación de los grabados (Jiménez Gómez 1996: 366), en general los autores que se ocupan del tema de los podomorfos advierten el empleo de técnicas como el picado y repicado, la incisión y la abrasión (León

Hernández y Perera Betancor 1996: 62), siendo la primera de ellas utilizada tanto para contornear la figura como para rellenar parte de ella. A pesar de esta gran diversidad de técnicas empleadas parece observarse, en la ejecución de los grabados de algunas islas (Tenerife por ejemplo), la presencia de una técnica predominante, el piqueteado (Tejera Gaspar y Perera Betancor 1996: 108-109). Sin embargo esta apreciación parece estar motivado más bien por la existencia de una muestra reducida, que por una posible asociación entre un determinado motivo y una técnica concreta, por lo que debe entenderse, a falta de estudios más sistemáticos, que no debió de ser muy significativo el empleo de un instrumento o técnica concreta en la elaboración de los podomorfos.

Algunos autores que intentan detallar una posible génesis tecnofuncional de los diversos motivos rupestres (Jiménez González 1996: 227), consideran plausible, a falta de estudios más detallados, la utilización de instrumentos pétreos duros, con filos aguzados e incisivos, tipo fonolitas y vidrios obsidiánicos, en el empleo de la técnica de la incisión. Así, en algunas ocasiones, pequeñas esquirlas de estos objetos han sido encontradas en las estaciones rupestres o en sus proximidades, haciendo factible su utilización para configurar las diversas manifestaciones, aunque sus lugares de extracción parezcan ajenos a los yacimientos rupestres donde han sido localizados. Esto reflejaría la clara intencionalidad de trasladar los instrumentos líticos hasta los lugares donde se elaboraron los motivos rupestres, sobre todo cuando la materia prima que los constituye no se encontraba en el emplazamiento donde se practicaron los grabados. Sin embargo, en el caso de las abrasiones, este mismo autor (Jiménez González 1996: 228) apunta el empleo de materiales basálticos o pumitas volcánicas ligeras, igualmente porosas. La morfología de esta actividad abrasiva sugeriría el empleo, bien de instrumentos de pequeño tamaño (con extremos romos o aguzados), con el fin de remarcar el alisamiento y abrasión de los motivos, o bien piezas de mayor tamaño y amplitud de perímetro que permitirían una mayor generalización de toda la superficie tratada. En general, las características de este tipo de herramientas permiten ser encontradas con mayor facilidad y abundancia en toda la geografía insular, resultando para este caso más difícil apreciar una intencionalidad *ex profeso* en el traslado de los instrumentos líticos desde las áreas de extracción a las de utilización.

La atención a los soportes ha sido otro de los temas a los que más énfasis se ha prestado. Generalmente el material empleado para la realización de los grabados es de carácter fonolítico, encontrado en peñas o afloramientos rocosos, dominando también la presencia de paredes de basalto y de toba volcánica. Pese a ello, el soporte en última instancia, también está en evidente relación con las características del propio yacimiento, lo que ha motivado que la elección del lugar o lugares en los que aparecen los grabados no deba responder a capri-

chos ni a arbitrariedades guiadas por actitudes inconscientes. Muy al contrario, si bien parece que la caracterización de la roca soporte condiciona la realización de paneles rupestres (dependiendo de las técnicas y artefactos empleados en su configuración), parece claro que debieron haber intervenido otros parámetros conductuales y socioculturales relevantes (Jiménez González 1996: 239). Así para algunos autores (Navarro Mederos 1996: 259) la diversidad de soportes es debida a una combinación de al menos dos factores dependientes entre sí: a) unos criterios de ubicación preferencial para las estaciones de grabados (que tendrían que ver con las distintas razones que motivaron su realización) y b) unas ofertas concretas de piedras con diferente grado de aptitud para servir de soporte al grabado. De esta manera, aunque un lugar reúna las condiciones más idóneas para albergar una estación, si allí no hay buenas rocas para grabar, evidentemente no se hace; y si la piedra de mejor calidad para grabar no se usó, es que estaba en un ambiente poco o nada sugerente para hacerlo.

De igual forma, y en relación con la ubicación de los grabados, pueden intuirse una serie de pautas susceptibles de ser singularizadas, pese a que para algunos autores ésta no parece seguir una norma fija en cuanto a su distribución espacial (Cuenca 1996: 152), ya que los grabados se encuentran en puntos elevados que llegan a alcanzar las alturas máximas de las islas, o bien en bloques sueltos en zonas de llanura. Para quienes sí ven en ello una regularidad, se trataría (fundamentalmente para la isla de Fuerteventura) bien de afloramientos rocosos que aparecen en las zonas elevadas de la orografía insular, tanto en las partes altas de las montañas, como en las zonas medias, y en donde, ya sea por su aspecto, o por la roca que los forman, se singularizan y se distinguen en la monotonía del paisaje (Tejera Gaspar y Perera Betancor 1996: 109), o bien (por lo menos atestiguado para La Palma) puntos situados en las cornisas de los cabocos de los barrancos o en sus cercanías, así como en zonas elevadas, tanto de las cumbres como de las medianías, con gran visibilidad, asociadas a puntos de agua, a vías de comunicación pastoril o en relación con las tradicionalmente denominadas aras de sacrificio (Martín Rodríguez y Pais Pais 1996: 319-320). Pese a estas inferencias, no se ha establecido una relación clara y precisa entre estos lugares y la presencia o no de manifestaciones rupestres, ya que no puede explicarse por qué, en similares condiciones, unos sitios se eligen y otros se desprecian.

Como puede observarse, los esfuerzos realizados al intentar discernir regularidades en torno a las técnicas de ejecución de los grabados, sobre las características mineralógicas de los soportes, o bien sobre las peculiaridades en la ubicación de estos últimos, no parecen que ofrezcan conclusiones muy clarificadoras. La ausencia de una secuencia clara en el empleo del picado, la incisión o la abrasión; el desconocimiento de las causas que

motivan la elección de uno u otro soporte pétreo; o bien la insuficiente explicación de una relación entre lugar y presencia de grabados, convierten a la larga en inviables estas aproximaciones por su incapacidad para ofrecer alternativas al estudio de los grabados rupestres en general y de los podomorfos en concreto.

En contra de lo que podría suponerse y ante la imposibilidad de ofrecer planteamientos o propuestas innovadoras, los estudios que abordan esta temática insisten una y otra vez en definir los grabados a partir de estas variables y criterios comentados. Así, la secuencia discursiva que se desarrolla en la mayoría de los trabajos que abordan esta temática, pueden estructurarse *grosso modo*, y con mayor o menor desarrollo, a partir de apartados que pasan revista a algún aspecto de la historia de la investigación; a epígrafes que detallan el *corpus* de estaciones y grabados aislados que existen (describiendo con más o menos detalles los nuevos hallazgos); al estudio de los soportes, la ubicación, las técnicas y los motivos representados; la distribución geográfica de las manifestaciones en el conjunto de la isla; la atención específica a alguno de los motivos (grabados alfabéticos, cazoletas...) o bien algún yacimiento que concentre un número significativo de grabados; para concluir normalmente con una propuesta de seriación, sistematización y periodización del conjunto de las manifestaciones rupestres de la isla estudiada (Cuenca Sanabria 1996; Hernández Pérez y Martín Socas 1980; Jiménez Gómez 1996; Jiménez González 1996; León Hernández y Perera Betancor 1996; Martín Rodríguez y Pais Pais 1996; Navarro Mederos 1996; Perera Betancor y León Hernández 1994; Tejera Gaspar y Perera Betancor 1996; o bien el apartado referido al arte rupestre de Arco Aguilar *et al.* 1992: 79-89).

Es cierto que no pueden ponerse en duda todos los logros obtenidos hasta ahora. Descalificar la labor de los distintos investigadores que se han centrado en este campo sería incongruente, una crítica fácil y en cierto sentido inútil. No es la finalidad de esta reflexión. Sin embargo, se tiene la sensación de que los avances obtenidos en los últimos años en relación con las manifestaciones rupestres no han sido muchos. Se podrá objetar sin duda, que si se compara con las etapas anteriores el avance es espectacular, pero lo cierto es que cuando se parte de un solar yermo, cualquier construcción, por muy endeble que sea, siempre da sensación de presencia. Actualmente, el tema de las manifestaciones rupestres en las Islas precisa de un cambio de rumbo, de aproximaciones y planteamientos novedosos, que incentiven la investigación y proponga nuevos objetivos y nuevas visiones. Algunas alternativas a esta situación de estancamiento, más en la línea de innovar temática y metodológicamente, pueden verse en algunos trabajos que comienzan a hacer referencia a aspectos de visibilidad y visualización de los grabados.

Sin embargo, los resultados obtenidos no muestran generalizaciones muy significativas, debido tal vez a que el

nivel de desarrollo alcanzado es aún muy reducido como para sacar conclusiones definitivas, aunque cabe destacar que de momento sólo son comentarios o referencias no muy extensas, puesto que no hay estudios específicos que aborden esta temática en Canarias. A pesar de ello, algunos de los comentarios más claros sobre visibilidad y visualización de los grabados se pueden encontrar en los estudios realizados por ejemplo para la isla de La Gomera (Navarro Mederos 1996), aunque también destacan los de Fuerteventura (Tejera Gaspar y Perera Betancor 1996; Perera Betancor *et al.* 1996) y los de La Palma (Martín Rodríguez y Pais Pais 1996). Entre las conclusiones a las que se llegan, cabe destacar para la isla de La Gomera (Navarro Mederos 1996: 256-257), que las estaciones de grabados no ocupan necesariamente las formaciones naturales que más destaquen en el paisaje o que se divisen desde más partes, a diferencia de lo que sucede en un gran número de estaciones de Tenerife, cuyas unidades geomorfológicas de acogida tienen un mayor grado de visibilidad. En La Gomera este factor no parece haber sido el más relevante a la hora de elegir el lugar. Sin embargo, en algunos casos, estos yacimientos tienen unas relaciones altimétricas con el entorno que los hacen perceptibles desde largas distancias. Esto, en el extraordinariamente compartimentado territorio gomero, equivale a radios máximos de cinco o seis kilómetros. Pero, salvo estas excepciones, la mayoría están en accidentes topográficos de segundo orden, visibles dentro de un radio de 0'5 a 3 kms. Con respecto a la visualización, sucede lo mismo: no suelen ser los puntos desde los cuales se posea el máximo dominio visual sobre el entorno lejano, pero sí son lugares con unas notables condiciones de visualidad sobre el entorno inmediato-medio, generalmente controlando un barranco o dos contiguos, una gran lomada, un llano, etc. Claro está que, teniendo en cuenta el extremo abarrancamiento de La Gomera, estas ubicaciones implican, además, un control parcial de zonas más alejadas. Según el autor (Navarro Mederos 1996: 257) esta elección no parece que esté motivada por una necesidad estratégica de controlar territorios extensos. Por el contrario, opina que desde un gran número de yacimientos rupestres se ejerce el control directo de espacios económicos menores, concretamente unidades de pastizal o zonas de pastoreo. Dicho de otra manera, el emplazamientos de muchos de los grabados de La Gomera, se concentrarían en los lugares donde aún hoy suelen permanecer los pastores tradicionales vigilando el ganado suelto.

En la isla de Fuerteventura también se han realizado algunos esfuerzos novedosos. En concreto estos estudio se han centrado fundamentalmente en la montaña de *Tindaya* (La Oliva), pues es el yacimiento más excepcional del Archipiélago en cuanto a manifestaciones de podomorfos, debido a su espectacularidad, al número de motivos que concentra y por encontrarse los grabados asociados a diversos elementos de la cultura material e

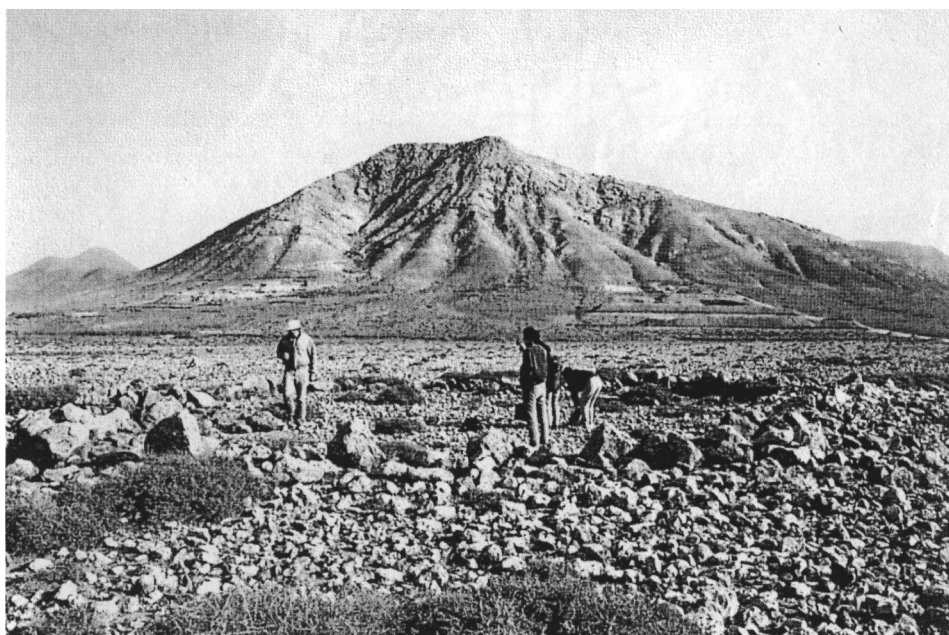


Figura 5: Vista de la montaña *Tindaya* desde el noroeste. La casi totalidad de los grabados podomorfos se encuentran en la cumbre meridional (derecha en la foto) y en cotas cercanas a ésta en la ladera sur (Perera *et al.* 1996: 186).

inmaterial de los antiguos pobladores. Esta singularidad explica que no resulte extraño el nivel de atención al que ha sido objeto, aunque también debe mencionarse sin duda la polémica en la que se ha visto envuelta, primero por los desastres que las extracciones mineras han causado (pese a ser considerado BIC y monumento natural, la Administración canaria ha permitido su deterioro), y fundamentalmente la popularidad que ha alcanzado tras el proyecto del arquitecto Chillida⁵ (Carreño Fuentes 1979; Hernández Pérez y Martín Soca 1980; Cortes Vázquez 1987; Perera Betancor y León Hernández 1994; Perera Betancor *et al.* 1996).

En las cotas altas de la montaña, cercanos a y sobre su cumbre (*Tindaya* posee una cumbre alargada en el sentido NE-SO con dos elevaciones principales en los extremos NE y SO respectivamente) se han localizado hasta la actualidad un total de 213 grabados podomorfos que se encuentran distribuidos en 57 paneles, a los que hay que sumar 7 paneles más con 29 huellas de pies que se encontraban en bloques sueltos de traquita y que en la actualidad han desaparecido (Perera Betancor *et al.* 1996: 166). Aunque en superficie se constata la presencia de elementos arqueológicos (fragmentos de material cerámico, óseo, malacológico así como de material lítico), sin embargo es en diferentes zonas de la base de *Tindaya* donde se localizan un mayor número de material arqueológico en superficie junto a estructuras arquitectónicas, caracterizados éstos por tener planta de tendencia circular

formada por dos hileras de piedras hincadas (Perera Betancor *et al.* 1996: 168), aunque se identifican con facilidad toda una serie de enclaves arqueológicos que están en estrecho contacto con la montaña como son cuevas de habitación, cuevas funerarias y concheros (Hernández Pérez y Martín Socas, 1980: 14).

Las singularidades de esta montaña la han convertido en lugar de gran interés para los investigadores (no sólo arqueólogos sino también astrónomos), quienes coinciden en ratificar su conexión con el aparato religioso y ritual de los antiguos habitantes de la isla, perviviendo hasta nuestros días numerosas historias y leyendas que reconocen a la montaña como el foco de brujería más importante de Fuerteventura (Cabrera Pérez 1993: 100; Hernández Pérez y Martín Socas 1980: 27). En esta línea, *Tindaya* se interpreta como posible nexo de unión entre dos realidades (la celeste y la terrestre) funcionando a modo de Axis Mundi, como columna sustentadora del Cielo y Tierra, la Luna y el Sol, una estructura ideológica concebida como una especie de Cielo-Dios que funcionaría no sólo en esta isla, sino en la cosmogonía insular de cada una de las sociedades del Archipiélago (Perera Betancor *et al.* 1996: 174; Tejera Gaspar y González Antón 1987: 152). Así para algunos autores, parece razonable suponer que *Tindaya* ejerció este papel de montaña sagrada, templo, quizás eje del mundo de los antiguos majoreros, siendo incluso posible que la propia montaña estuviera divinizada. De esta manera adquiere sentido la

⁵ Quien plantea un espectacular proyecto arquitectónico que juega con el vacío y los rayos del Sol y la Luna, y cuyo requisito fundamental pasa por vaciar casi en su totalidad la montaña. Todo ello se autofinanciaría con la comercialización de la propia piedra extraída, de extraordinaria calidad.

gran concentración de podomorfos (la más impresionante de las Islas) y la existencia de numerosos espacios sagrados desde donde se divisa *Tindaya*.

Los estudios arqueoastronómicos realizados en la montaña, parecen evidenciar que existe una orientación no aleatoria en el 80% de los casos analizados, pues parece claro que la mayoría de los podomorfos poseen acimutes distribuidos entre 225 y 270 grados, intervalo que comprende por un lado, las siluetas del Teide (Tenerife) y el pico de Las Nieves (Gran Canaria) así como diversos eventos astronómicos significativos como es el ocaso solar en el solsticio de invierno, los lunasticios mayor y menor, los ocasos de la luna llena siguiente al solsticio de verano, los de la luna nueva siguiente al solsticio de invierno, y más en general, los ocasos solares de los meses otoñales e invernales comprendidos entre ambos equinoccios (cuando el sol se pone justamente por el oeste), y el solsticio hienal, interpretando con todo ello que la montaña de *Tindaya* pudo haber servido como punto de referencia sacralizada relacionado con algún tipo de cómputo de tiempo y culto a los antepasados (Perera Betancor *et al.* 1996: 174-180). Pese a esta contundencia de datos, y como ocurre siempre con este tipo de análisis, las conclusiones que ofrecen no son del todo concluyentes. Pese a dejar aparentemente claro que existe una relación topográfica con diversos elementos del medio (en varios casos como es el de *Castillejo Alto* o *Tisajoyre*, los podomorfos se orientan hacia el *Pico de Jandía*, altura máxima de la isla en donde se han documentado restos arqueológicos; o bien hacia la montaña de *Tindaya* (Tejera Gaspar y Perera Betancor 1996: 113), cuando se entra en el terreno de las relaciones astronómicas, la amplitud de posibilidades disminuye la precisión de las hipótesis a demostrar, tal y como puede observarse ante la gran magnitud de eventos astronómicos que se detallan arriba.

LAS INTERPRETACIONES DE LOS GRABADOS

Similares controversias se evidencian en el momento de plantear la explicación de los podomorfos en concreto y de las manifestaciones rupestres en general. Quienes primero se interesaron por los grabados canarios les atribuían los más variados significados y procedencias, desde su consideración como símbolos de una escritura semi-jeroglífica, o simplemente como adornos, hasta la atribución de su autoría a navegantes fenicios. A partir de los años cuarenta del siglo XX, y a raíz del hallazgo de nuevos conjuntos rupestres, será cuando surjan las primeras hipótesis de carácter "científico". Así autores como Martínez Santa-Olalla, L. Diego Cuscoy o J. Álvarez Delgado, llegarán a la conclusión de que responden a un culto de la fecundidad, a la diosa de las fuentes y de las aguas, debido a las asociaciones que advierten entre grabados y puntos de agua, ya sean fuentes, charcas o

sus vías de acceso, aunque con el tiempo también se irá concibiendo la posibilidad de un doble culto, al agua y al sol. A. Beltrán defenderá por los mismo años argumentos parecidos, relacionando los motivos circulares con representaciones solares y los meandriformes con ritos para atraer la lluvia, en base a la distinta situación topográfica que advertía en su localización (Martín Rodríguez y País Pais 1996: 330).

El conjunto de estas interpretaciones se irán encajando de forma más o menos sutil, con las distintas explicaciones que sobre el poblamiento de las Islas o las distintas dinámicas insulares se vayan explicitando. La autoría de los grabados también quedará inserta en la tradicional hipótesis raciológica, por la que primero los cromañoides y luego los mediterraneos irían llegando en sucesivas oleadas a las islas, plasmándose esa diferencia no sólo en los caracteres físicos de los fósiles humanos, sino también en la mayor o menor elaboración de la cultura material, en los territorios insulares ocupados o en la "calidad" de las manifestaciones rupestres. Así, aquellos signos de morfología geométrica se contextualizarían en el substrato generado por la población más antigua, troglodita, de tipo racial cromañoides; en cambio, aquellas inscripciones mejor representadas, con claros indicios de caracteres alfabéticos y halladas en contextos asimilables a casas, constituirían parte de las aportaciones traídas posteriormente por las gentes de raza semita o mediterránea (Jiménez Gómez 1985-1987: 218). En general esta interpretación, que hasta hace poco era el paradigma dominante en la prehistoria canaria, progresivamente va perdiendo simpatizantes, pese a ser escasas las ocasiones en las que los investigadores razonan públicamente las causas de su descrédito.

Volviendo a las distintas interpretaciones dadas a los grabados rupestres en Canarias, conviene precisar algunas matizaciones que en los últimos años algunos autores han ido esbozando, aunque en general cabe señalar que conciben los grabados y la religión aborigen en general, bajo perspectivas de corte funcionalista. Generalizando las posturas, se concibe la religión como cohesionadora de la sociedad frente a la adversidad productiva y reproductiva. Así la cosmogonía aborigen por ejemplo, sería fiel reflejo de la estructura segmentaria presente en la sociedad, configurándose una jerarquía de divinidades en función de los distintos niveles de segmentación de la sociedad. Se partiría de un fondo de almas y fuerzas animistas relacionados con cultos individuales, para seguir con un nivel intermedio de seres ancestrales y antepasados, ligados a los linajes y unidades de descendencia, para finalizar con las divinidades supremas, vinculadas a rituales comunitarios orientados a garantizar el bienestar de la tribu en su totalidad (Cabrera Pérez 1993: 91).

Por ejemplo, E. Martín y J. País parten del principio de que se está frente a un rito mágico de carácter propiciatorio, en el que el símbolo debe ser la sustantivación de alguno de los atributos que definen la naturaleza de

aquello que se pretende obtener a través de su representación simbólica. Hacer uso de esta magia, como ya lo mantuvo Malinowski (1994: 101), sería el medio por el que el aborigen controlaría los procesos naturales que escapan a la experiencia racional (que el ganado sea más fecundo, que cese la sequía, que la lluvia riegue la tierra...), a fin de garantizar la supervivencia del ganado y de la suya propia. Este razonamiento que como hemos visto no es nuevo, se desprende según los autores tras el análisis de las características tipológicas de las representaciones y su asociación a determinados elementos del territorio en que se inscriben. Atendiendo a cinco grandes categorías (espiraliformes, meandriformes, circunformales, líneas y reticulados y cazoletas) se aborda el estudio a partir de la presencia o no de combinaciones en las estaciones, ya sea en cuanto a la frecuencia porcentual de los motivos, de las representaciones y de su ubicación geográfica y su relación con elementos del territorio (recursos naturales, rutas pastoriles y vestigios arqueológicos). Este análisis (centrado en la Caldera de Taburiente y en las cumbres que la circundan de La Palma) demuestra para estos autores, que el valor de estas representaciones parece que no es otro que el de reproducir mediante símbolos, alguno de los atributos que individualizan a aquello que se quiere representar. Así, la única manera de reproducir el agua es a través de la combinación de líneas curvas y no mediante la figuración del elemento que la contiene. Este podría ser el caso de motivos como las espirales (relacionable tanto con cultos lunares como con el agua), los círculos, meandros y serpentiformes. En el caso de las asociaciones entre espirales y meandros se podría entrever en la espiral, la figuración del agua como elemento vital, mientras que el meandro simbolizaría el flujo de la misma por su cauce; los círculos radiados se considerarían signos solares, las herraduras encajadas o las cazoletas símbolos de fecundidad. Básicamente, el significado último vendría a ser el mismo, pues agua, sol o fecundidad son sinónimos de vida (Martín Rodríguez y Pais Pais 1996: 331-337).

Otra matización, más específica en el tratamiento de los podomorfos, es la que ofrece M. C. Jiménez, para quien el agua se convierte en una manifestación de la divinidad cuyo origen pertenece, en ocasiones, al mundo subterráneo de donde brota, por lo que se procede a divinizar los elementos de la naturaleza que son indispensables para la vida (Jiménez Gómez 1991: 167). Los grabados rupestres serían pues, prácticas rituales de protección y defensa de los escasos manantiales y fuentes con lo que contaría la isla de El Hierro en su época prehistórica. A diferencia de otras islas, las fuentes históricas señalan que ésta estaba desprovista de cursos de agua corriente, existiendo en ella tan solo tres manantiales. La gran cantidad de leyendas relacionadas con el agua y el gran número de rituales propiciatorios al agua que describen las fuentes, parecen ser motivos suficientes para pensar que la perentoria necesidad de este recurso y

su extrema escasez, fueron los móviles para que se desplegaran estrategias para la protección y defensa de los recursos acuíferos, algo que se confirmaría cuando se atiende al lugar en donde se realizarían las inscripciones. Inscripciones alfabéticas y podomorfos parecen concentrarse en lugares cercanos a estos recursos, fórmulas mágicas con las que se invocan y representa a las divinidades para que se constituya en guardián de los mismos. Así, entre culturas que poseen unas creencias religiosas de tipo animista, las reiteradas presencias de podomorfos en todas las estaciones (en especial las de *El Julan*) expresadas de manera extremadamente esquemática, casi abstractas, podrían interpretarse como las huellas de las pisadas de la divinidad (Jiménez Gómez 1996: 379-380).

Otra de las cuestiones, dentro del campo de las creencias, a las que más interés se le ha prestado, es a la sacralización, comentada ya en líneas anteriores, de elementos naturales, tales como montañas o árboles, que ha sido interpretado por algunos autores, como una de las concepciones religiosas más características de la población prehispánica del Archipiélago, como lo sería también la elección de puntos elevados del territorio para emplazar los centros rituales (Tejera Gaspar y González Antón 1987: 152). Este carácter sagrado lo tendrían montañas como *El Teide* (Tenerife), *Tirma* (Gran Canaria), *Tindaya* (Fuerteventura) o el *Roque Idafe* (La Palma), pero también pinos de gran porte como el que existía en *Teror* (Gran Canaria) o el *Pino de la Virgen* (El Paso), circunstancia que aprovechará y explotará la religión católica para consolidar su introducción entre la población indígena, como lo confirma la existencia de tradiciones referidas a conceptos emparentados con los grabados de podomorfos, como son las tradiciones sobre "el pie de la Virgen" (*Barranco de la Peña* y *Barranco Azul* en Fuerteventura) o la supuesta piedra con un pie grabado en la que apareció la Virgen del Pino (Gran Canaria). Estas creencias conducirían también a ubicar los espacios rituales en lugares elevados como consecuencia de lo anterior y por su propia altitud que permitía una mayor proximidad divina (Martín Rodríguez y Pais Pais 1996: 336). Como ya se ha manifestado, de estas creencias participan también las comunidades bereberes del norte de África, para quienes la montaña sería el lugar destinado a convertirse en intermediario entre la tierra y el cielo, sirviéndose de ella para la realización de ritos propiciatorios, en unos casos derramando leche, manteca, etc., y en ocasiones como lugar sacralizado en sí mismo. La cima de la montaña en la que se hallarían los podomorfos reflejaría la idea de umbral del recinto sagrado que ha de ser preservado de "la malevolencia de los hombres, cuando de las potencias demoníacas y pestilentas", puesto que es la zona destinada a ofrecer sacrificios a las divinidades (Tejera Gaspar y González Antón 1987: 152).

Concretamente en el caso de la Montaña de *Tindaya*, la presencia tan elevada de podomorfos se interpreta como una simbolización del lugar sagrado, como sucede en otras zonas africanas donde los oratorios agrestes

poseen similares podomorfos, acompañados de otras figuras redondas y ovales. Pese a ello, no es ésta la única interpretación que sobre los podomorfos de la montaña se han ofrecido. Se han entendido en ambigua asociación con algún ritual mágico difícil de definir, en un sentido de toma de posesión, en relación con el culto a los antepasados que, como espíritus invisibles, serían representados mediante la impronta que dejarían a su paso (la silueta de los pies), o bien en el contexto de un recinto donde se impartiría justicia mediante la intervención divina o como plasmación sagrada de alianzas o pactos entre grupos (Cabrera Pérez 1993: 100; Brito 1979: 27; Carreño Fuentes 1979: 11).

CONCLUSIONES

Como puede observarse, las interpretaciones ofrecidas no sólo para los podomorfos, sino para el resto de manifestaciones rupestres del Archipiélago, se caracterizan en general y salvando contadas excepciones, por la falta de análisis detallados y rigurosos, que intenten demostrar con argumentos más materiales que las simples opiniones o pareceres, hipótesis de trabajo, algo que a todas luces no sólo ocurre en el "solar" canario. En general, y como ya ha apuntado algún autor (Jiménez González 1996: 238), la gran variedad de significados dados a las manifestaciones rupestres en Canarias se pueden vincular, en el ámbito económico, con zonas de pastos extras e intraterritorial, fuentes de agua, lugares de apañada, paraderos pastoriles, atalayas y zonas de vigilancia del ganado, asociadas o no a la presencia de litófonos. A escala social, podría reconocerse el cómputo del tiempo y el calendario astronómico, ritos de paso, puntos de segregación e integración tribal, grupos de edad y sexo, señales o marcas de grupos de parentesco. En el ámbito político, dejarían constancia de la división tribal e intratribal de la isla. Y a nivel ideológico, estarían relacionadas con los lugares asociados o no al mundo funerario, con o sin las antiguas prácticas de suicidio ritual, revitalización o fertilidad (por ejemplo, ritos piaculares, acuíferos y sexuales), áreas de culto astral y microespacios sacralizados, como cuevas, bosques, árboles, manantiales, lagunas, roques, montañas y pitones, entre otros. Pese a este amplio listado de propuestas interpretativas, lo cierto es que de una u otra manera, la práctica totalidad de investigadores canarios concluyen insistiendo en el carácter funcional de lo rupestre, sin llegar a valorar otras esferas explicativas, lo que lo convierte a este discurso en el dominante dentro de la actual historiografía canaria.

Contemplado desde una perspectiva general, el estudio en Canarias de las manifestaciones rupestres adolece de propuestas *teóricas* en las que se asuman los avances epistemológicos alcanzados en el panorama internacional, que ofrezcan alternativas claras a las

posturas historicistas, funcionalistas, ecológico-culturales y eclécticas que dominan la arqueología de las Islas, y que no se queden en la mera puesta en práctica de nuevas técnicas, procedimientos novedosos o temas a los que tradicionalmente no se les había prestado atención. Es cierto que cada estudio es fruto de su tiempo, y que por ello no debe plantearse una crítica demoledora que demonice los esfuerzos realizados, pero también debe asumirse que cualquier apunte, comentario o reflexión realizado desde una línea crítica, no puede ser entendido como simple descalificación. Dejando de lado muy contados intentos por modificar esta situación, la falta de reflexión teórica y crítica en Canarias, conduce inalterablemente a generar una endogamia intelectual que termina estancando y agotando los campos de estudio, en la medida en que la tendencia de los últimos años es apostar por la especialización temática y territorial (la cerámica de tal isla, los grabados de tal otra...) lo que por otra parte es cierto, permite ampliar el conocimiento de un aspecto concreto, pero que a la larga puede generar un conocimiento fragmentado.

Indudablemente la aplicación de nuevas técnicas y métodos (ya sean de prospección sistemática, nocturna, con luz artificial, etc.) suponen un aumento cualitativo y cuantitativo en el número de estaciones, motivos y tipología de los grabados, algo que destaca muy manifiestamente si lo comparamos con el nivel de conocimiento que se tenía en los años 70. Sin embargo, el aumento es visto por la mayoría de los investigadores como un progreso en sí mismo, en la medida en que se confunde cantidad con conocimiento. Por supuesto que patrimonialmente, en cuanto es cierta la idea de conocer para proteger, esto supone un logro rotundo, pero desde el punto de vista de la investigación básica, que se descubra una estación más o menos, no implica significativamente nada nuevo.

Para intentar resolver este error, así como otras deficiencias que posee la investigación en Canarias, una alternativa a poner en práctica podría ser la de generar una concepción integral del Patrimonio⁶, que integre todas las facetas que se relacionan directa o indirectamente con él, ya sea la revalorización o actuación institucional en algún yacimiento o incluso la propia investigación teórica-práctica que se desarrolla en la Universidad. En otras palabras, intentar romper con la tradicional dicotomía entre investigación científica, generada por y para las universidades, y la propia gestión patrimonial, entendidas generalmente como simple aplicación burocrática. Supone generar una nueva concepción de la investigación, de la gestión y de la revalorización del patrimonio, pues éste, ante las leyes de mercado que comienzan a dominar todos los ámbitos de nuestra sociedad, sólo puede salvarse si partimos de una visión más integradora del patrimonio: anular la visión meramente administrativa que

⁶ En la misma línea que intenta llevar a cabo el Laboratorio de Arqueología y Formas Culturales de la Universidad de Santiago de Compostela.

posee el término gestión, aproximándolo más al término anglosajón de *heritage*, concibiendo verdaderos proyectos de investigación que contengan lo que es investigación básica (la que permite generar información científica) e investigación aplicada (socialización del conocimiento mediante una aplicación práctica). Esto es partir de una teoría arqueológica de la gestión patrimonial, que "piense" al Patrimonio cultural como verdadero centro de actuación, al que deben orientarse todos los esfuerzos de la investigación, transformando sustancialmente de esta manera el propio sentido de la arqueología.

Esta perspectiva implica todo un *corpus* de principios que necesariamente, si se siguen, deben ser reflexionados y analizados en profundidad, ya que son consecuencia de

un posicionamiento teórico determinado, que implica una vía sorprendentemente compleja y generalizadora, que pretende plantear una propuesta de cómo debemos entender y abordar la investigación y el patrimonio cultural en general. Una vez entendida su génesis, con toda seguridad supondrá una forma de abordar la arqueología de las Islas Canarias desde una perspectiva completamente diferente a la que se ha llevado hasta ahora. Tal vez no resuelva todos sus problemas, pero lo cierto es que permitirá aproximarse de una forma muy diferente, al estudio de las manifestaciones rupestres, a la gestión del Patrimonio cultural y por supuesto al conocimiento de la complejidad cultural del Archipiélago canario.

BIBLIOGRAFÍA

- Arco Aguilar, M. del C., M. Jiménez Gómez y J. Navarro Mederos. 1992. *La arqueología en Canarias: del mito a la ciencia*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular/Ediciones Canarias.
- Arco Aguilar, M. del C. y J. Navarro Mederos. 1996. *Los aborígenes*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de Cultura Popular Canaria.
- Beltrán, A. 1971. El arte rupestre canario y las relaciones atlánticas. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 17: 281-306.
- Beltrán, A. 1996. Introducción. En *Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias*, pp: 9-24. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Histórico.
- Brito, T. 1979. Fuerteventura. Los importantes descubrimientos en Tindaya y Villaverde. *El Eco de Canarias*, 16 de febrero de 1979, p: 27.
- Cabrera Pérez, J. C. 1993. *Fuerteventura y los majeros*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de Cultura Popular Canaria.
- Carreño Fuentes, P. 1979. Los petroglifos de Tindaya. *Aguayro*, 109: 11.
- Cortes Vázquez, M. 1987. Los petroglifos podomorfos de Montaña Tindaya (Fuerteventura): características formales y significación. *Actas del I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*. Tomo II: 13-63.
- Cuenca Sanabria, J. 1996. Las manifestaciones rupestres de Gran Canaria. En *Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias*, pp: 133-22. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Histórico.
- Hernández Pérez, M. 1996. Las manifestaciones rupestres del archipiélago canario. Notas historiográficas. En *Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias*, pp: 25-47. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Histórico.
- Hernández Pérez, M. y D. Martín Socas. 1980. Nuevas aportaciones a la prehistoria de Fuerteventura. Los grabados rupestres de la Montaña de Tindaya. *Revista de Historia Canaria*, XXXVII: 13-41.
- Jiménez Gómez, M. C. 1985-1987. Las tesis Antropológico-Culturales sobre la prehistoria de El Hierro: Algunas consideraciones para su análisis. *Tabona*, VI: 159-172.
- Jiménez Gómez, M. C. 1991. Magia y ritual en la prehistoria de El Hierro. *Tabona*, VII: 159-178.
- Jiménez Gómez, M. C. 1996. Las manifestaciones rupestres de El Hierro. En *Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias*, pp: 361-391. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Histórico.
- Jiménez Gómez, M. C. y J. Navarro Mederos. 1996. El complejo de Morras de Chacona (Güimar, Tenerife). XII *Coloquio de Historia Canario-Americano*, Tomo I: 525-537. Las Palmas de Gran Canaria.
- Jiménez González, J. J. 1996. Las manifestaciones rupestres de Tenerife. En *Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias*, pp: 223-252. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Histórico.
- León Hernández, J. de y M. Perera Betancor. 1996. Las manifestaciones rupestres de Lanzarote. En *Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias*, pp: 49-105. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Histórico.
- Lhote, H. 1952. "Varia" sur la sandale et la marchechej les touareg. *Bulletin de l'I.A.F.N.*, XIV: 596-622.
- Malinowski, B. 1994. *Magia, Ciencia, Religión*. Barcelona: Ariel. [1936]
- Martín Rodríguez, E. 1992. *La Palma y los auritas*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de Cultura Popular Canaria.
- Martín Rodríguez, E. y J. Pais Pais. 1996. Las manifestaciones rupestres de La Palma. En *Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias*, pp: 299-359. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Histórico.
- Navarro Mederos, J. F. 1996. Las manifestaciones rupestres de La Gomera. En *Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias*, pp: 253-297. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Histórico.
- Navarro Mederos, J. F. 1997. La arqueología en Canarias. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie I, t. 10: 201-232.
- Navarro Mederos, J. F.; Martín Rodríguez, E. 1985-1987. La prehistoria de la isla de La Palma (Canarias). Una propuesta para su interpretación. *Tabona*, VI: 147-184.
- Pellicer, M. y P. Acosta. 1972. Aproximaciones al estudio de los grabados rupestres del Sahara español. *Tabona* 1.
- Pellicer, M., P. Acosta, M. Hernández Pérez y D. Martín Socas. 1973-1974. Aportaciones al estudio del arte rupestre del Sahara español (zona meridional). *Tabona* 2.
- Perera Betancor, M. A. y J. León Hernández. 1994. Nuevas estaciones de grabados rupestres de Lanzarote y relación con el contexto arqueológico de los majos. XI *Coloquio de Historia Canario-Americana*, Tomo I: 253-289. Las Palmas de Gran Canaria.
- Perera Betancor, M. A., J. Belmonte, C. Esteban y A. Tejera Gaspar. 1996. Tindaya: un estudio arqueoastronómico de la sociedad prehistórica de Fuerteventura. *Tabona* IX: 165-195.
- Tejera Gaspar, A. y R. González Antón. 1987. *Las culturas aborígenes canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular.
- Tejera Gaspar, A. y M. A. Perera Betancor. 1996. Las manifestaciones rupestres de Fuerteventura. En *Manifestaciones rupestres de las Islas Canarias*, pp: 107-131. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Histórico.
- Valencia Alfonso, V. 1990. Historia de los descubrimientos e investigación de los grabados rupestres. En V. Valencia y T. Oropesa (eds.). *Grabados rupestres de Canarias*, pp: 25-35. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

PRESENTACIÓN AUTORES TAPA RUPESTRE

Carlos Xavier de Azevedo Netto: Licenciado en Arqueología, con una maestría en Historia del arte (Antropología del arte) y Doctor en Ciencias de la Información, ha centrado sus investigaciones en el desarrollo de estrategias de documentación y representación de la información en arte rupestre como totalidad, así como en la elaboración de estrategias de preservación del patrimonio arqueológico de manera sustentable, a través de un turismo ecológico-cultural que entregue beneficios a las poblaciones locales. Sus trabajos se han centrado especialmente en el noreste brasileño.

Richard Bradley: Investigador de la Universidad de Reading desde 1971, y profesor desde 1987, su trabajo se enfoca en la prehistoria Europea y la Arqueología del Paisaje. Entre sus principales publicaciones destacan: *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe* (1987), *The Significance of Monuments* (1988), *An Archaeology of Natural Places* (2000), *The Good Stones* (2000) y *The Past in Prehistoric Societies* (2002). Actualmente se encuentra preparando una prehistoria de Gran Bretaña e Irlanda.

María Cruz Berrocal: Es Doctora en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado en el Departamento de Prehistoria del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), desde su licenciatura en 1997. Ha participado en varios proyectos de investigación sobre arte rupestre prehistórico desarrollados en el ámbito español, europeo y norteafricano.

Roger Engelmark: Profesor y jefe del Laboratorio de Arqueología Ambiental, Departamento de Arqueología y de Estudios Sami (Universidad de Umeå). En 1978 mi tesis doctoral fue sobre "Vegetación y asentamiento en la costa e interior en Norrland desde el Neolítico hasta la Edad Media". La investigación desde los años 70 ha sido de carácter interdisciplinar y la tesis versó sobre botánica ecológica y asentamiento arqueológico. La estrategia de investigación fundamental ha sido desarrollada a partir de métodos de arqueología ambiental para registrar datos relevantes para cuestiones arqueológicas y especialmente en relación a las relaciones entre humanos y ambiente. Desde 1994 la investigación se ha enfocado hacia la arqueología comercial. Han sido desarrollados métodos para obtener mayor precisión en la identificación y delimitación de asentamientos y otras actividades humanas y para distinguir diferentes usos de la tierra en Prehistoria. La integración de estos útiles de investigación y la generación de amplios conjuntos de datos ha sido de gran utilidad para la gestión de información en SIG y para construir modelos de paisajes prehistóricos.

Francisco Gallardo Ibáñez: Licenciado en Antropología con mención en Arqueología, es investigador del Museo Chileno de Arte Precolombino. Ha sido curador de exposiciones de arte precolombino y ha colaborado como asesor antropológico en documentales realizados por la televisión chilena. Su principal actividad científica se ha desarrollado bajo el amparo del Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología en áreas relacionadas con la prehistoria del centro y norte del país, metodología arqueológica y arte rupestre. Ha sido editor de libros de teoría arqueológica, arte precolombino, antropología poética y documentalismo antropológico, y ha contribuido a numerosas publicaciones periódicas con artículos de teoría, metodología y arte rupestre.

Paola González Carvajal: Arqueóloga especializada en estudios sobre arte visual precolombino, especialmente aquellos relativos a la estructura y simbolismo iconográfico de la Cultura Diaguita Chilena e Incaica, desde una perspectiva contextual y post-estructural. Los resultados de sus investigaciones se encuentran publicados en una amplia cantidad de revistas científicas chilenas y extranjeras. Ha incursionado en el ámbito de la antropología documental, realizando el vídeo "*Incas y Diaguita a través de las imágenes*", premiado en el IV Festival de Cine Arqueológico de Bruselas (2001), con el premio especial del jurado.

Thomas Larsson: Nació en Suecia en 1953. Se doctoró en arqueología en 1986 y es profesor de arqueología desde 1999 en la Universidad de Umeå, Suecia. Su tema principal de investigación es la Edad del Bronce Europea –arte rupestre y productos metálicos en particular. Larsson ha publicado cuatro monografías y cierto número de artículos, ambos en Sueco y en Inglés. Actualmente está preparando un libro, junto con el profesor Kristian Kristiansen, sobre símbolos, comercio e interacción a larga distancia en la edad del Bronce en Europa.

Manuel Santos Estévez: Obtuve la licenciatura en Geografía e Historia en la Universidad de Santiago de Compostela en 1995. En la actualidad soy miembro del Laboratorio de Arqueología del Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento que dirige el Dr. Felipe Criado. En dicho laboratorio he dirigido numerosos proyectos relativos a la evaluación y corrección de impacto arqueológico en obras públicas, así como he llevado a cabo labores de catalogación y revalorización de yacimientos arqueológicos. Soy doctor en Historia por la Universidad de Santiago de Compostela. Mis trabajos versan sobre diversos aspectos referentes al Arte Rupestre de la Edad del Hierro y de la Edad del Bronce: construcción de paisajes sociales, territorialidad, ritualidad, criterios para la definición de estilos, aspectos simbólicos del mundo indoeuropeo, entre otros.

Javier Soler Segura: es licenciado en Historia por la Universidad de La Laguna (Islas Canarias) y actualmente becario de investigación del Gobierno de Canarias en el departamento de Prehistoria, Antropología e Historia Antigua de dicha universidad. Al tiempo que realiza su tesis doctoral sobre el cambio histórico en ámbitos insulares, poniendo el énfasis en su comportamiento territorial, se interesa sobre aspectos de reflexión teórica y de historiografía, campos en los que recientemente ha publicado varios artículos.

Andrés Troncoso Meléndez: Arqueólogo titulado en la Universidad de Chile (1998), es actualmente investigador del Laboratorio de Arqueología del Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento. Ha desarrollado su investigación en la zona centro y centro-norte de Chile desde perspectivas relacionadas con la Arqueología del Paisaje. Actualmente se encuentra preparando su tesis doctoral referida a una semiótica del arte rupestre en Chile central, y a la definición del papel jugado por este sistema de representación visual dentro de los procesos de construcción y (re)producción social de la realidad prehispánica durante los Períodos Intermedio Tardío e Incaico en la cuenca superior del río Aconcagua.

César Velandia: Licenciado en Ciencias Sociales en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (1966) y Doctor en Arqueología por la Universidad Nacional de la Plata (2000), es actualmente Profesor titular de la Universidad del Tolima. Sus investigaciones se han centrado en la iconografía y representaciones gráficas de las culturas prehispánicas de Colombia, particularmente sobre la cultura arqueológica San Agustín, las cuales se recogen en diversos artículos y en el libro "*San Agustín: arte, estructura y arqueología-modelo para una semiótica de la iconografía precolombina*", trabajo que mereció el Premio Nacional de Ciencias otorgado por la Fundación Alejandro Ángel Escobas en 1992.

Li Winter: es candidata a Doctora en Arqueología por el Departamento de Arqueología de la Universidad de Estocolmo, Suecia. Ha participado en diferentes proyectos de actuación arqueológica en Suecia, Irlanda, Portugal y las Islas Trobrián, coordinando labores de relevamiento espacial, tanto por medio de métodos tradicionales y con estación total. Actualmente, está trabajando en su tesis "*Symbols from the Eastern Mediterranean Cultures in Swedish Rock Art*". Ella ha publicado artículos sobre arte rupestre, transmisión de símbolos e interacción en la Edad del Bronce Europea.

Lasse Bengtsson: es el arqueólogo principal en el Museo de Arte Rupestre de Vitylcke (Suecia) localizado en Tanum, área declarada Patrimonio de la Humanidad. Es responsable de la investigación y documentación realizada por el citado museo, y actualmente dirige un proyecto a gran escala para la documentación de arte rupestre en la península de Sote en Bohuslän. Asimismo lleva a cabo colaboraciones con la Universidad de Goteborg, Sweden.

Lise Nordenborg Myhre: He presentado mi tesis en Arqueología del Paisaje en la Universidad de Cambridge. antes de venir a Inglaterra en el año 2000, trabajé como arqueóloga en el Museo Arqueológico de Stavanger, Noruega. Tengo un Magister Artium por la Universidad de Oslo con especialidad en Arqueología y Política, el cual fue mi tema principal hasta que empecé a trabajar en arte rupestre y paisaje en 1996.

INTRODUCING THE AUTORS

Carlos Xavier de Azevedo Netto: Graduate in Archaeology, with a master degree in Art History (Anthropology of Art) and PhD in Information Sciences, he has centred his research in the development of strategies to document and represent the information of rock art as a totality, and in the elaboration of sustainable strategies to preserve the archaeological heritage, through an ecological and cultural tourism which benefits local populations. His research has been realized in the Northeast of Brazil.

Richard Bradley: I've been working at Reading since 1971, where I became Professor in 1987. My main research is on European prehistory and landscape archaeology and main recent publications are: *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe* (1987), *The Significance of Monuments* (1988), *An Archaeology of Natural Places* (2000), *The Good Stones* (2000) and *The Past in Prehistoric Societies* (2002). I'm currently preparing a Prehistory of Britain and Ireland.

María Cruz Berrocal: She obtained her PhD in Geography and History at Complutense University of Madrid. She has been working in the Department of Prehistory of the Institute of History at Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) since 1997. She has participated in several projects about Prehistoric rock art in Spanish, European and Northafrican contexts.

Roger Engelmark: Professor and head of the Environmental Archaeology Laboratory and Saami studies (Umeå university). In 1978 the doctor's thesis was on "Vegetation and settlement in coastal and inland Norrland from the Neolithic to the Middle Ages". Research has since the 1970's been of an interdisciplinary character and already the thesis in ecological botany dealt with settlement archaeology. The primary research strategy has been to develop environmental archaeology methods to receive data relevant to archaeological issues, particularly on the human-environment relation. Since 1994 research has focused on contract archaeology. Prospecting methods has been developed to get more precise identification and delimitation of settlements and other human activities and to discriminate different prehistoric land uses. The integration of these research tools, generating large data sets of proxy data has been most useful for GIS handling and prehistoric landscape model building.

Francisco Gallardo Ibáñez: Graduate in Anthropology with a specialization in Archaeology, is researcher at Chilean Museum of Pre-Columbian Art (Museo Chileno de Arte Precolombino). He has been curator in expositions about pre-Columbian art, and he has collaborated as anthropological adviser in documentaries realized by the Chilean television. His principal scientific work has been realized under the patronage of the National Fund of Science and Technology (Fondo Nacional de Ciencia y tecnología), in topics related to the Prehistory of central and northern Chile, archaeological methodology and rock art. He has edited books about theoretical archaeology, pre-Columbian art, poetical anthropology and anthropological documentalism, and he had published papers about archaeological theory, methodology and rock art in numerous periodicals.

Paola González Carvajal: Archaeologist specialized in studies about pre-Columbian visual arts, especially those related to structure and iconographic symbolism in the Diaguita and Inca cultures, using a contextual and post-structural framework. Her papers have been published in several journals edited in Chile and foreign countries. She incursioned in documentary anthropology through the realization of the video "*Inca y Diaguitas a través de sus imágenes (Incas and Diaguitas through their images)*", awarded in the Fourth Festival of Archaeological Cinema, in Brussels (2001), with the special award of the jury.

Thomas Larsson: Thomas B Larsson born in Sweden 1953. PhD in archaeology 1986 and professor of archaeology 1999 at The University of Umeå, Sweden. Main research topic is the European Bronze Age –rock art and metalwork in particular. Larsson has published four monographs and a number of articles, both in Swedish and in English. He is currently preparing a book together with professor Kristian Kristiansen about symbols, trade and long-distance interaction in Bronze Age Europe.

Manuel Santos Estévez: I got my degree on Geography and History in the University of Santiago de Compostela in 1995. Currently, I am a member of the Laboratory of Archaeology of the Instituto de Estudios Galegos Padre Sarmiento, headed by Dr. Felipe Criado. In that laboratory, I have managed many projects related with evaluation and correction of archaeological impact in civil works; I have also collaborated in works of protection and preservation of archaeological sites. I obtained my PhD on Bronze and Iron Age rock art: construction of social landscapes, territoriality, ritual aspects, criteria for style definition, symbolism in Indo-European ideology, etc.

Javier Soler Segura: Graduate in History at La Laguna University (Canary Islands), currently is holding a scholarship granted by the Canary government in the Department of Prehistory, Anthropology and Ancient History at La Laguna University. He is developing his PhD thesis on historical change in insular contexts, with special interest in territorial behaviour. Another topics related with

his research are oriented towards theoretical and historiographical reflections, fields in which he has published some papers.

Andrés Troncoso Meléndez: Archaeologist graduate at the University of Chile (1998), is now researcher in the Laboratory of Archaeology at the Institute of Galician Studies Padre Sarmiento, where he is developing his research in Central Chile within a Landscape Archaeology framework. Now, he is preparing his doctoral thesis about semiotics of rock art in Central Chile, and the characterization played by this system of visual representation in the process of social construction and (re)production of reality during the Late Intermediate Period and Inca times in the Aconcagua valley.

César Velandia: Graduate in Social Science at the Pedagogic and Technological University of Colombia (1966) and PhD in Anthropology at National University of La Plata (Argentina, 2000), is Lecturer at University of Tolima in Colombia. His research is oriented to iconography and graphic representations of prehispanic cultures in Colombia, particularly about San Agustín archaeological culture, whose results are published in different papers and in the book "*San Agustín: arte, estructura y arqueología - modelo para una semiótica de la iconografía precolombina (San Agustín: art, structure and archaeology -model to a semiotic of pre-Columbian semiotic)*", that received the National award of Science granted by Alejandro Angel Escobas Foundation in 1992.

Li Winter: is PhD Candidate in Archaeology at the Department of Archaeology, Stockholm University, Sweden. Li has participated in many archaeological field projects in Sweden, Ireland, Portugal, and on the Trobriand Islands, Papua New Guinea. She has mainly been responsible for mapping, both by means of traditional methods and with the total station. At present, Li is working on a thesis, '*Symbols from the Eastern Mediterranean Cultures in Swedish Rock Art*'. Li has published a number of papers on the subjects of rock art, transmission of symbols and interaction in Bronze Age Europe.

Lasse Bengtsson: is the senior archaeologist at the Vitlycke Rock Art Museum located within the World Heritage Area in Tanum, Sweden. He is responsible for research and documentation carried out by the museum and is presently head of a large-scale project documenting the rock art on the Sote peninsula in Boshuslän. he is also tied to the University of Gothenburg, Sweden.

Lise Nordenborg Myhre: I have submitted my PhD in landscape archaeology at Cambridge University. Before I came to England in 2000 I worked as an archaeologist at the Archaeological Museum in Stavanger, Norway. I have a Magister Artium degree from the University of Oslo with speciality in Archaeology and Politics, which was my main subject until started to work with rock art and landscape in 1996.

- TAPA 1** Documentación de un Entorno Castreño: Trabajos Arqueológicos en el área de Cameixa
- TAPA 2** Landscape, Archaeology, Heritage
- TAPA 3** El Archivo Digital del Registro Arqueológico
- TAPA 4** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 2: Evaluación de Impacto Arqueológico de la Red Vigo - Porriño
- TAPA 5** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 3: Excavación del Túmulo nº3 del Alto de San Cosme
- TAPA 6** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 4: Corrección de Impacto de la Red de Lugo
- TAPA 7** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 5: Corrección de Impacto del Ramal Pontevedra - Ourense
- TAPA 8** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 6: Estudios de Evaluación de Impacto
- TAPA 9** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 7: Hacia una Arqueología Agraria de la Cultura Castreña
- TAPA 10** Memoria del Grupo de Investigación en Arqueología del Paisaje 1992-1997
- TAPA 11** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 8: Corrección de Impacto del Gasoducto de Transporte Vilalba - Valga
- TAPA 12** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 9: Corrección de Impacto del Gasoducto de Transporte Valga - Tui
- TAPA 13** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 10: Sondeos en el Yacimiento Romano-Medieval de As Pereiras
- TAPA 14** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 11: Corrección de Impacto del Gasoducto de Transporte Ribadeo Vilalba
- TAPA 15** El GPS en Arqueología: introducción y ejemplos de uso
- TAPA 16** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 12: Intervenciones en Yacimientos Prehistóricos
- TAPA 17** Introducción a la Cerámica Prehistórica y Protohistórica en Galicia
- TAPA 18** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 13: Corrección de Impacto de las Redes de Pontevedra
- TAPA 19** Paisajes Culturales Sudamericanos: De las Prácticas Sociales a las Representaciones
- TAPA 20** La cultura material cerámica en la Prehistoria Reciente de Galicia 1: Yacimientos al Aire Libre
- TAPA 21** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 14: Corrección de Impacto de las Redes de Coruña
- TAPA 22** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 15: Corrección de Impacto de la Red de Ourense
- TAPA 23** Arqueotectura 2: La vivienda castreña. Propuesta de reconstrucción en el castro de Elviña
- TAPA 24** Estudio de depósitos con industrias líticas del Paleolítico Inferior y Medio en la cuenca media del Miño
- TAPA 25** Arqueotectura 1: Bases Teórico-Metodológicas para una Arqueología de la Arquitectura
- TAPA 26** Especificaciones para una gestión integral del Impacto desde la Arqueología del Paisaje
- TAPA 27** La Arqueología en la Gasificación de Galicia 16: Excavación del yacimiento de Monte Buxel
- TAPA 28** La Organización socio-política de los Populi del Noroeste de la Península Ibérica.
Un estudio de antropología política histórica comparada
- TAPA 29** Pasado e futuro de Castrolandín (Cuntis): unha proposta de recuperación e revalorización
- TAPA 30** Una ruta cultural en Ortegal: O Camiño dos Arrieiros
- TAPA 31** Plan director del Castro de Punta dos Prados (Ortigueira, A Coruña)
- TAPA 32** La Arqueología en la gasificación de Galicia 18: Excavación arqueológica en el yacimiento de As Pontes
(Abadín, Lugo)

TEMÁTICA TAPA

Esta serie ofrece de forma sintética resultados de trabajos y proyectos arqueológicos. Su finalidad básica es divulgar de forma ágil y rápida una información que habitualmente no es accesible hasta estados avanzados de elaboración. La serie es un instrumento esencial de una filosofía de trabajo, basado en un modelo de gestión integral del Patrimonio Cultural dentro de la cual se comprende la práctica arqueológica como una unidad que se inicia en la identificación y recuperación del registro arqueológico, continúa con su valoración y estudio, ofrece soluciones a la gestión actual de los bienes que lo integran, y culmina en la rentabilización, divulgación y publicación de los resultados del trabajo.

ADMISIÓN DE ORIGINALES

- Se admitirán para su publicación los trabajos que sean presentados y aprobados por el Comité Editorial siempre que se ajusten a la temática anterior y a las normas que aquí se establecen.
- Los originales serán revisados por un grupo de evaluadores que informarán sobre la pertinencia de su publicación y recomendarán cuantas modificaciones crean convenientes para incluir el trabajo dentro de las series. En todo caso la correspondencia con los autores se realizará desde el Comité Editorial.
- Los trabajos serán remitidos a la secretaría de Capa y Tapa, y tendrán como fechas límites para su entrega el 30 de Abril y 30 de Octubre de cada año.
- A los autores se les enviará una prueba del documento para que sea revisado antes de su publicación, con la sugerencia de que realice las correcciones recomendadas. Una vez sean publicados se le remitirán dos ejemplares, independientemente del número de autores firmantes.
- Los autores podrán solicitar ejemplares adicionales previo pago de los mismos.

NORMAS DE FORMATO

- Los trabajos se podrán realizar en cualquier idioma, pero siempre tendrán que llevar un resumen/abstract (máximo 150 palabras) y palabras clave/keywords en inglés (máximo 20 palabras). En el caso de que el trabajo estuviese en inglés, estos irán en un segundo idioma.
- Tendrán una extensión mínima de 25.000 palabras y una máxima de 40.000, ó 50 páginas a una columna con tamaño de letra 10, interlineado sencillo, incluyendo el espacio para las figuras.
- Irán precedidos de una hoja donde se indiquen: título, nombre del autor, dirección, teléfono, correo electrónico (si lo tiene), y fecha de envío del trabajo.
- Se enviarán en soporte digital, aparte de dos copias en papel.
- Se deben de enviar preferentemente en Microsoft Word y si no fuese posible en un programa compatible.
- Dado el carácter de ambas series, se recomienda emplear una parte gráfica lo más amplia posible. Se recuerda que toda la publicación será en B/N, por lo que las figuras deberán ser elaboradas en función de ello.
- Los títulos se tendrán que diferenciar fácilmente del texto y entre ellos, pudiendo ir numerados.
- Los diferentes apartados: anexos, apéndices, etc..., deberán ir precedidos de un salto de página.
- Los cuadros, mapas, gráficos, ... se presentarán preferentemente en soporte digital y, además y en cualquier caso, copia impresa en papel de calidad y numeradas al dorso.
- Se señalará a lápiz en el margen del texto el lugar sugerido para su ubicación de cada una de las figuras.
- Los pies de figura se colocarán en una hoja aparte indicando claramente a que figura pertenece.
- Las notas deberán de ir al pie, y su numeración debe de ser continua.
- La bibliografía se colocará al final del documento, ordenándola alfabéticamente y adaptándose a los siguientes ejemplos:

Arias Vilas, F.; Cavada Nieto, M. 1979. Galicia bajorromana. *Gallaecia*, 3-4: 91-108. Santiago de Compostela.

Harris, E. C. 1991. *Principios de estratigrafía Arqueológica*. Barcelona: Crítica (Ed. Original inglesa de 1979).

Renfrew, C. 1986. Introduction: peer polity interaction and socio-political change. En Renfrew, C.; Cherry, J. F. (ed.). *Peer polity interaction and sociopolitical change*: 1-18. Cambridge: Cambridge University Press.

TRATA

33



CSIC XUNTA DE GALICIA



INSTITUTO DE ESTUDOS
GALEGOS PADRE SARMIENTO

Laboratorio de Arqueoloxía
da Paisaxe (LAr)