

Corpus de Imágenes Rupestres

para la visualidad futura.

ID 2-NCU177-2020



Financia:



**GOBIERNO
REGIONAL**
REGIÓN DE ANTOFAGASTA
¡Más región, mejor calidad de vida!

Aprueba:

CORE
Consejo Regional
REGION DE ANTOFAGASTA

Ejecuta:



Iniciativa financiada por el Gobierno Regional de Antofagasta, con recursos del Fondo Regional de Desarrollo Regional, F.N.D.R. 2% Cultura año 2020, aprobados por el Consejo Regional CORE de Antofagasta.

Iniciativa presentada por el Museo Regional de Antofagasta y financiado por el Gobierno Regional de Antofagasta, con recursos del Fondo de Desarrollo Regional FNDR 2% de Cultura año 2020, aprobados por el Consejo Regional CORE de Antofagasta.

EQUIPO:

Julio Sepúlveda | Artista Visual e Investigador Principal

Rodolfo Contreras | Antropólogo e Investigador

Néstor Rojas | Arqueólogo e Investigador

Luis Panadés | Diseñador Gráfico

Patricio Álvarez | Periodista, Contraparte Museo Regional

RESUMEN

El presente trabajo considera la realización de una investigación documental que permite seleccionar un conjunto de imágenes rupestres de la región de Antofagasta, considerando su ubicación, sitio y estilo, así como elementos de contextualización de cultura tiempo y espacio. Estas imágenes son seleccionadas y analizadas con criterio artístico, para obtener los hitos de la forma que definirían la simbolización visual de la experiencia y sometidas a análisis desde la teoría de la configuración y los aportes de Arnheim, intentando relacionar las partes que las componen con su eventual sentido, reconociendo la creación de lenguaje. Se concluye un corpus de imágenes seleccionadas, gráficamente homogenizadas y digitalmente vectorizadas, representativas del arte rupestre regional.

PREFACIO

Es de interés de los realizadores que el presente trabajo pueda ser utilizado por los actuales y futuros realizadores de imágenes en la región.

En el encontrarán dos productos sustantivos: de una parte, el Corpus de imágenes rupestres seleccionadas de la región, contrastadas en negro sobre blanco, vectorizadas digitalmente y presentadas en diversos formatos para ser utilizadas por quien lo requiera. Asimismo, encontrará el desarrollo teórico que concluye en un análisis sobre nuestras imágenes rupestres, que pretende dar claves para su conocimiento e interpretación.

Este trabajo intenta dar cuenta de las principales pinturas rupestres de la región de Antofagasta, con la finalidad última de reforzar su proceso de conocimiento, asimilación e incorporación a nuestro dominio colectivo. Se pretende ayudar a que estos bienes simbólicos extraordinariamente significativos en la producción creativa generada en nuestra región, puedan ser accesibles a quien lo desee. Especialmente, es de nuestro interés, que aquellos que re elaboran las propuestas creativas en el campo de la visualidad, tengan a la mano este conocimiento proveniente de las culturas que nos antecedieron en estos territorios. Se trata no solo de compartir nuestra herencia cultural; se trata de ponernos en el continuo que avanza en la contemporización de una sociedad que se desarrolla en este desierto, con diez mil años de existencia a la espalda.

¿Qué recogen las imágenes del contexto en que se crean, qué de las ideas que inquietan las mentes de quienes las realizan; cómo está presente en ellas el paisaje y los seres que lo componen, el medioambiente natural y el horizonte cultural con bagajes y creencias; cómo Inciden los miles de soles que tostaron nuestros cerros, y las pieles de nuestros antecesores, la tierra salada, la escases de agua incluso en el ambiente; las creencias, capacidades y temores, la ideología que acompaña a nuestros ancestros en su caminar por el desierto, se hace presente en las imágenes por ellos

elaboradas? ¿Existe algún mensaje, algún conocimiento, un modo de relación con el medioambiente, que sea útil o acaso redentor para la hora presente de agotamiento planetario?

EL ESPESOR CULTURAL DE UNA SOCIEDAD SE PUEDE MEDIR POR SUS BIENES SIMBÓLICOS PROPIOS.

Los primeros bienes simbólicos de esta región – probablemente también de los primeros del país- son las imágenes que revisaremos en este trabajo. Se trata de creaciones de extraordinario valor cultural, los primeros vestigios de un lenguaje que aún perdura, que está íntimamente ligado con la experiencia en el medio ambiente y demuestra la capacidad exclusiva de la especie para representar gráficamente mediante imágenes, significaciones y expresiones. De modo no tan distinto a como el hombre actual lo hace en este tiempo, con la diferencia que el creador rupestre carecía de referentes en su área, o estos eran escasos. Hoy que vivimos en una cultura híper poblada de imágenes, tal vez, no dimensionemos lo que significa -en términos creativos- esta tarea gigante de traducir en las primeras imágenes la relación del hombre con el mundo; lo que siente; lo quiere transmitir; lo que desea; a lo que teme; o la conjetura que imaginemos. Pero aquello lo hace de un modo determinado: con una proporción, un ancho de línea, más curvo o más recto, que resulta más recordable o menos, que resulta en definitiva menos o más copiado por otros.

El soporte y emplazamiento de este arte, aunque diverso, está inserto en el paisaje, en muchos casos cercano a lo que hoy es el arte público; en otros, las rocas son espacios próximos, como paredes de una sala. Pero siempre, como formando parte de la naturaleza, en una inmensidad de proporción inabarcable.

Como un grito en la noche silenciosa resuena visualmente la imagen rupestre en el desierto carente de imágenes creadas; las primeras y las últimas realizadas, siempre serán ejemplares escasos. Esa soledad en el desierto, ampliará su capacidad de impacto. Por otra parte, al ser una cultura ágrafa, la dimensión que alcanza el arte rupestre como lenguaje registrable debe ser enorme. No es descartable pensar que en largo tiempo de su práctica, contuvo, reflejó, transmitió no sólo los modos de sentir de sus creadores, sino además las ideologías y pensamientos de su época, en la total dimensión de la complejidad de estos.

De un tema tan amplio del que se manifiestan interrogantes y surgen posibilidades de amplios y diversos objetivos, hemos centrado someter en el presente trabajo, de acuerdo a la dimensión de lo abarcable, los siguientes:

OBJETIVOS

Contar con un corpus que reúna las imágenes rupestres de la región, catalogadas y analizadas pertinentemente para ser utilizadas especialmente en las artes de la visualidad, con objeto de contribuir a fortalecer nuestra identidad visual regional.

Reunir y vincular un conocimiento muy estudiado en la Región, como son las imágenes rupestres, con las artes y la comunicación visual - en lo que existen carencias- para hacerlo llegar a los creadores que modelan el espacio visual.

METODOLOGÍA

El interés de este trabajo se dirige al campo de la creación artística original o propia de la región. La creación artística de obras actuales fundada en nuestros patrimonios ancestrales.

A buscar fundamentos para una creación en artes de la visualidad a partir del más propio de nuestros patrimonios. El pre-hispánico.

La metodología a seguir será la siguiente: luego de definidos los objetivos, y planteado el objeto de estudio, se desarrollará una investigación documental acudiendo a las ciencias sociales, desde la antropología y la arqueología, para realizar el acopio y registro de imágenes, que luego serían sometidas al estudio desde los campos de la visualidad.

Este trabajo se nutriría de conocimientos propios del campo de la teoría de la comunicación, de la psicología de la percepción, especialmente de la psicología de la configuración y de la teoría del arte, que es la disciplina donde se desarrolla y a la cual pretende servir. Son autores fundamentales para esta tarea, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka, Rudolf Arnheim, D.A. Dondis y Ángel Rodríguez.

INVESTIGACIÓN APLICADA

Planteamos entonces una investigación aplicada de carácter fenomenológica, para ir a la búsqueda de nuestros bienes culturales originarios, con la finalidad de re-crear desde elementos fundamentales de nuestra cultura. Para lo cual este trabajo plantea una doble estrategia, cuyos resultados se orientan en los siguientes dos niveles: por una parte, el desarrollo de una investigación que involucra un método de análisis de imágenes; por otra, un compendio de imágenes rupestres seleccionadas que hemos denominado Corpus, que se entregarán en condiciones de ser empleadas.

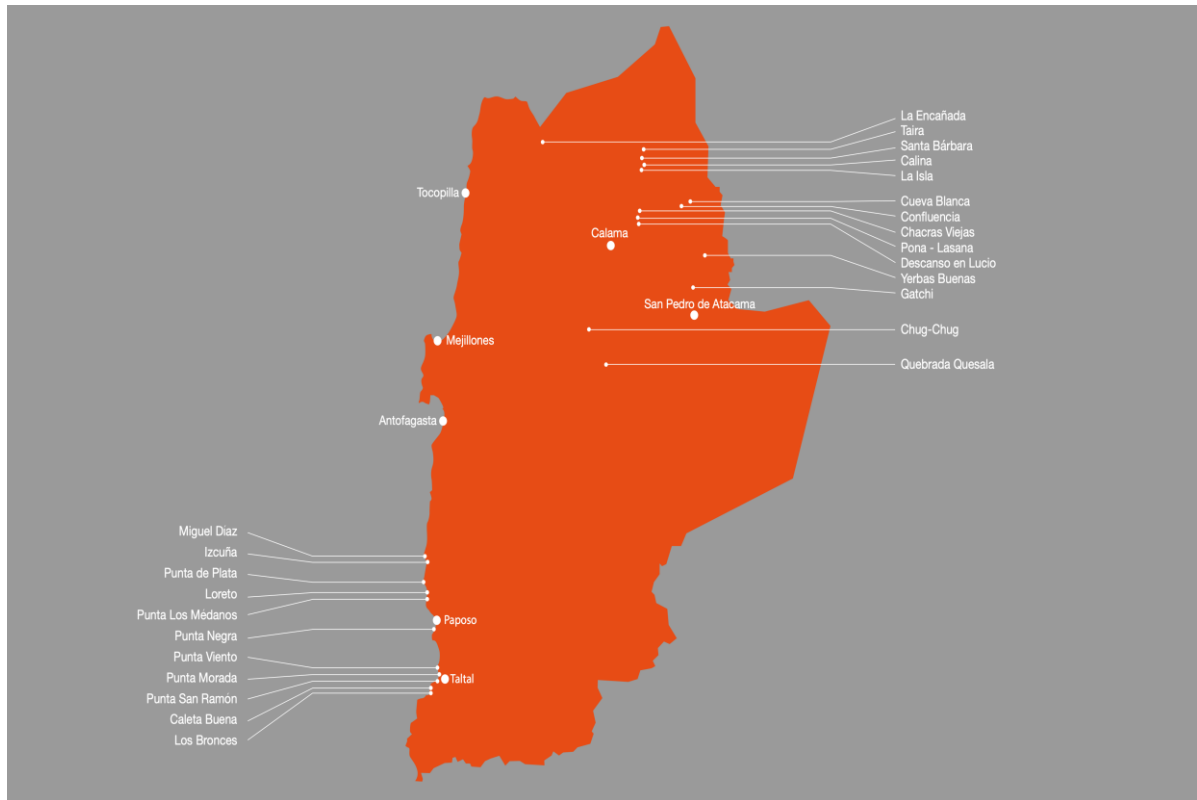
Esta idea orientó este trabajo, que vincula el conocimiento arqueológico con el análisis del lenguaje visual y la creación artística,

para observar valores artísticos extrapolables para nuevas y actuales creaciones en las artes de la visualidad. En este proceso la primera parte corresponderá al análisis que defina los desarrollos formales superiores de la forma en la región, así nuestro objeto de estudio será el reconocimiento de la existencia de hitos de la forma, en los estilos de arte rupestre regional.

Partimos recogiendo información desde una investigación documental que buscará imágenes rupestres representativas de la región, verificando sitios de proveniencia y estilos en que se catalogan, considerando para ello, su contexto cultural, ubicación y tiempo de realización.

Para aproximarnos con mayor facilidad al estudio de las imágenes rupestres de la región, hemos dividido en territorio en dos sectores geográficos: por una parte la zona del litoral, cuyo trabajo lo realizó el antropólogo Rodolfo Contreras Neira; por otra, la depresión intermedia y el interior, desarrollado por el arqueólogo y magíster en antropología, Néstor Rojas Arias. Tal división se realiza únicamente con finalidad práctica, puesto que, la unidad territorial que abarca la presente investigación corresponde a la Región de Antofagasta.

Los sitios rupestres y su ubicación esquemática en el plano de la región se presentan en el mapa siguiente.



Plano esquemático de la región de Antofagasta con indicación de sitios arqueológicos.

LAS PINTURAS DEL LITORAL DE LA REGIÓN DE ANTOFAGASTA UN ESTILO REPRESENTATIVO

Rodolfo Contreras Neira, antropólogo.

La representación en el arte rupestre de motivos de fauna marina a lo largo del litoral de la región de Antofagasta no es privativo de la quebrada El Médano y de la costa de Taltal, pero no hay duda, que la costa de Taltal reúne la mayor concentración de arte figurativo marino definiendo un estilo particular, con identidad propia, de las primeras comunidades que habitaron el litoral de nuestra región de Antofagasta. En ese sentido, el arte rupestre de El Médano es representativo de las pinturas del litoral de la región de Antofagasta, que se caracteriza por ser un arte naturalista que reproduce con técnica de pintura llana, en tinte exclusivamente rojo, escenas de caza marina, desde balsas de cuero de lobo y de caza terrestre de guanacos con enfrentamientos de arqueros.

CRONOLOGÍA

Hans Niemeyer, en su pionero trabajo en la quebrada El Médano en el año de 1984, no encontró habitaciones o cementerios en la quebrada o en la planicie costera que le permitieran contextualizar y fechar en forma indirecta las pinturas. Aun así, avanza en la hipótesis de que las pinturas de El Médano datan de la primera mitad del segundo milenio de la era cristiana.

Esto principalmente, por la presencia de balsas de cueros de lobos que acompañan las escenas de caza marina, balsas que según las investigaciones de la época comienzan a utilizarse con el desarrollo de la cultura Arica, de tal forma que las pinturas cuentan aproximadamente con una edad de 500 a mil años antes del presente (Mostny y Niemayer 1983-1984).

Con posteridad a los trabajos de Mostny y Niemayer, han surgido indicios arqueológicos que apuntarían a una fecha más antigua para la balsa de cuero de lobo. Es el caso del sitio arqueológico Abtao-5 en la península de Mejillones, donde Agustín Llagostera rescata restos de embarcaciones asociadas a cerámica San Pedro Rojo Grabado, típica de la fase Quitur de San Pedro de Atacama fechada por termoluminiscencia en 400 a 700 después de Cristo. El sitio arqueológico de Punta Blanca al sur de Tocopilla también excavado por Llagostera y equipo, reporta el registro significativo de congrio colorado, siendo una especie diagnóstica para el inicio del uso de embarcaciones, al ser una especie de mar abierto y de profundidad, requiriendo el uso de embarcaciones para su captura. El sitio fue datado entre 1720- 230 después de Cristo.

1

Finalmente, los trabajos de Laura Olgúin y Victoria Castro en el sitio de Agua Dulce a 20 Km al norte de la ciudad de Taltal, reporta la presencia de una copuna (tubo utilizado para inflar embarcaciones) en asociación a un sitio habitacional y funerario situado en el arcaico tardío (5.500-2.000 antes de Cristo).

Podemos concluir, que las pictografías del El Médano no serían anteriores a la aparición de la balsa de cuero de lobo ni posteriores al contacto europeo. Ahora bien, aquellas pinturas del litoral sin presencia de balsas como elemento diagnóstico podrían ser incluso más tempranas. Sólo en avance de la ciencia en el desarrollo de métodos de datación específica de los pigmentos y sus contextos más exactos podrán aclarar esta pregunta.

REPRESENTACIONES

Las comunidades de la costa de Taltal se configuran como comunidades semi-estratificadas, en función del desarrollo de elementos culturales especializados para la obtención de los recursos marinos y terrestres, posibilitando la aparición de grupos diferenciados al interior de estas comunidades. Estaban aquellos que



cazaban lobos y confeccionaban balsas que poseían una gran movilidad en el territorio, conocimiento del medio marítimo y sus potencialidades para el desarrollo de técnicas apropiadas para la explotación eficiente de los recursos disponibles. Pescadores intermedios, otros en la pesca de orilla y recolección, mariscadores recolectores buzos y recolectores orilleros.

Cada segmento de especialistas lograba obtener del medio natural los recursos energéticos necesarios para la complementación dietética que garantizaba la supervivencia de la comunidad y la acumulación de excedentes alimentarios. La explotación eficiente del medio ambiente natural y sus recursos, posibilita la acumulación de excedentes y el intercambio de bienes especializados, como pescado y marisco seco, guano y conchas marinas (incluso balsas). La presencia de elementos culturales provenientes de comunidades agro ganaderas con presencia de ríos como: Gentilar y San Miguel de Arica, cerámica Diaguita, Copiapó, Diaguita-inka y más presencia de elementos culturales pertenecientes a la cultura Atacameña, nos llevan a pensar que la adaptación cultural de las comunidades de la costa de Taltal, en la explotación de los recursos del mar y de la Cordillera de la Costa, posibilitó un sistema de complementariedad económica a través del intercambio de productos especializados entre las comunidades costeras y comunidades provenientes de tierras altas y de valles de áreas aledañas.

La existencia de circuitos de intercambio se demuestra en la sub-área de la quebrada de San Ramón, con pinturas de caravaneros y sus recuas de llamas y guías descendiendo por la quebrada,

camélidos domesticados caminando hacia corrales y la representación pictórica de animales marinos. Estas escenas nos cuentan de la existencia de una ruta de tránsito y de encuentro entre dos grupos diferenciados: los pescadores cazadores de la costa y grupos agroganaderos descendiendo por la quebrada conduciendo sus recuas de llamas.

Los cazadores de lobo de mar al confeccionar balsas de cuero de lobo e intercambiar por otros bienes de consumo, no hacían otra cosa que transformar un bien económico en un bien de prestigio y poder al interior de la comunidad, e incluso fuera, y que al proyectar hacia las pinturas podemos entender las relaciones sociales de producción de las comunidades costeras. El prestigio de aquellos que conocían de la ciencia de la navegación y de mamíferos marinos, es decir, el conocimiento de técnicas de caza de lobos preservando el cuero para la confección de balsas, conocimiento tecnológico para la confección de balsas con proa útiles para la navegación en alta mar, áreas de caza, estacionalidad de capturas, conocimiento de caletas de abrigo y aguadas para el reabastecimiento de agua fresca durante largas expediciones de caza y pesca, habilidades físicas y capacidad de organización para la captura de grandes cardúmenes de peces y caza de mamíferos marinos; también fueron poseedores de un cuerpo de creencias y mitos constitutivos de un marco ideológico y simbólico que se expresaba en el ámbito de la religiosidad. Esto generó respeto y reconocimiento, adquiriendo este grupo de especialistas estatus social y prestigio, diferenciándolos de otros segmentos de la comunidad.

Los siguientes cuadros de presencia y ausencia nos permiten aproximarnos a la representatividad de cada sub-área. Para esto hemos considerado las representaciones de animales marinos y terrestres, rasgos culturales y escenas cotidianas.

Cuadro A

Presencia y ausencia de animales marinos representados.

	Miguel Díaz	Pta. de Plata	Loreto	Peñas Negras	Tierra del Moro	El Médano	San Ramón	Caleta Buena	Plaza de los Indios
Cetáceo	X	X	X		X	X	X	X	
Lobo de mar	X	X	X		X	X	X	X	
Tiburón	X					X	X	X	
Delfín	X	X	X			X	X	X	
Pez espada						X		X	
Congrio						X			
Manta raya						X			
Tortuga						X			

Cuadro B

Presencia y ausencia de animales terrestres representados.

	Miguel Díaz	Pta. de Plata	Loreto	Peñas Negras	Tierra del Moro	El Médano	San Ramón	Caleta Buena	Plaza de los Indios
Guanaco						X			
Taruca					X	X	X		
Llama				X	X		X		
Zorro						X			
Ave			X						

Cuadro C

Presencia y ausencia de rasgos culturales representados

	Miguel Díaz	Pta. de Plata	Loreto	Peñas Negras	Tierra del Moro	El Médano	San Ramón	Caleta Buena	Plaza de los Indios
Hombre						X	X		X
Balsa						X			
Arpón						X	X		
Arco-Flecha						X			
Red, Trampa						X			
Chinguillo			X		X	X			
Corral				X			X		

Cuadro D

Presencia y ausencia de escenas cotidianas representadas.

	Miguel Díaz	Pta. de Plata	Loreto	Peñas Negras	Tierra del Moro	El Médano	San Ramón	Caleta Buena	Plaza de los Indios
Cazadores terrestres						X			
Balseros cazando						X			
Recuas de llamas							X		
Pastores							X		
Guías							X		
Animal pariendo	X						X		
Animal devorando otro							X		
Conjuntos marinos	X					X			
Conjuntos terrestres						X	X		

Conjuntos mixtos						X	X		
Conj. animal arponeado						X	X		
Conjunto balseros						X			
Balseros saludando						X			

Es notoria la diferencia en la materialización de imágenes en las diferentes áreas y sub-áreas de Taltal. Esto nos permite entender mejor el mensaje específico de cada una de ellas, donde las comunidades costeras dejaron para las futuras generaciones imágenes representativas de su cotidianeidad, que caracterizaban las necesidades de cada lugar. La sub-área litoral norte cumplía una función habitacional, con presencia de aguadas, restos culturales en superficie y conchales asociados a estructuras habitacionales. La sub-área El Médano espacio de caza terrestre, encuentro y ceremonial, con la representación de escenas de caza terrestre y marina, balsas cola de pescado y lobos de mar en posición vertical, expresando una motivación ideológica en las pinturas. La sub-área San Ramón con sus representaciones de recuas de llamas, caravaneros y guías relacionadas a representaciones de conjuntos de peces constituirían un espacio de tránsito y encuentro. La sub-área litoral sur representa el contacto con el Norte Chico y la importancia de la simbología y representaciones antropomorfas.

El Arte Rupestre de Taltal proyecta una concepción valórica en los distintos símbolos representados, al conceptuar como expresión estética, tridimensionalidad y espacialidad en las escenas y personajes, considerando además la conformación de los paredones rocosos para el desarrollo lineal del concepto narrativo que imprimen en la obra.

Para pintar utilizaron posiblemente óxido ferroso mezclado con resina de cactus y según comunicación personal de G. Gutiérrez, originario de la localidad de Paposos, se utilizaron ciertos arbustos

para el teñido de redes de pesca, en tonalidades rojas, como la *Oxalia Gigantea* (Churco), *Cramedia Cistoidea* (Panul) y *Barberis Litoralis* (Michay de Paposo). Frente a esto nos hacemos la siguiente pregunta, ¿se habrán utilizado también en las pinturas? Los autores fueron recolectores, pescadores y cazadores, con identidad cultural propia de tradición costera, no existiendo relación en la expresión pictórica con las pinturas realizadas al interior de la región y en forma contemporánea.

PROPÓSITO

Mostny y Niemayer proponen que el yacimiento de El Médano fue un inmenso santuario de arte votivo en pro de la buena pesca y sobre todo de la caza feliz de grandes animales marinos y de guanacos. Al hacerlo, reconocen que el mensaje icónico de estas pinturas porta una carga interpretativa que trasciende la simple identificación de su referente o que va más allá de la descripción de su estilo de vida. En esta propuesta, la representación pictórica de estos grandes animales marinos y grandes escenas de caza, estaría asociado a un poder mágico: representarlos en las piedras sería poder tener poder sobre ellos, plasmarlos materializaría su presencia.

En esa línea argumentativa, Contreras y Núñez plantean que la quebrada El Médano al poseer una geomorfología abrupta, de difícil acceso desde la costa, y que para acceder al “santuario votivo” que se encuentra emplazado sobre los 1.000 metros de altura, hay que superar cinco acantilados que se desprenden abruptamente sobre la terraza marina y los bancos de niebla que cubren el farellón costero, estas características de la quebrada, escondida y de difícil acceso desde el borde costero, le confiere una condición sagrada, un umbral, donde sólo algunos individuos con características especiales y en ciertas ocasiones “liminales” remontan las alturas, para desarrollar complejos ritos de comunicación con el mundo sobrenatural a través del arte pictórico. Las situaciones liminales, son aquellas en que un individuo puede acceder a otras realidades que están vetadas en la vida cotidiana, preparándolo para la vida en comunidad. A través de

este proceso, el individuo puede obtener una aproximación, aunque sea limitada, al punto de vista global del lugar del hombre en la comunidad, el cosmos y su relación con otras clases de entidades visibles e invisibles (Turner 1992).

En ese sentido, la quebrada El Médano se configura como un espacio especial, considerado sagrado, en el que se expresa en toda su magnitud la cosmovisión de las comunidades costeras, donde ciertos individuos de prestigio les era posible comunicarse con las fuerzas de la naturaleza e interceder en el mundo sobrenatural por el bienestar de la comunidad y la obtención de una buena caza y pesca. Un lugar sagrado, donde se revivía el mito fundacional, transmitiendo a través del arte pictórico el poder y la identidad de las comunidades litorales, expresada en creencias y mitos que constituían el tejido social y simbólico de aquellos especialistas que se diferenciaban en la forma de obtener los recursos.

La representación pictórica de una variedad considerable de especies marinas denota el conocimiento especializado alcanzado respecto al comportamiento de lobos de mar, cetáceos, tiburones, delfines, albacoras, manta rayas, congrios y tortugas. Las expresiones pictóricas reflejarían deseos, creencias y mitos de la comunidad en torno a las actividades de explotación del mar y sus especies. Esta íntima relación entre los hombres y la naturaleza se expresa en la configuración estética de los diversos conjuntos pictóricos, donde tridimensionalidad, espacialidad e ingravidez están presentes en las obras, conceptos que podemos relacionar con una concepción acuática del mundo, propia de los hombres de mar, donde el medio natural configura su forma de concebir la realidad. Estos conceptos se expresan en toda su magnitud en “la mar”, donde hombres, mujeres y niños realizan sus actividades productivas cotidianas en la obtención de los recursos.

Al analizar los diversos paneles pictográficos, podemos identificar cierta relación existente entre los grandes saltos de agua de piedras pulimentadas utilizados como soporte por los artistas para plasmar su obra y una mayor concentración de representaciones

pictóricas en el espacio circundante. Esta relación entre concentración de pinturas y sectores donde el agua adquiere una condición de cascada (el agua canta), nos lleva a considerar que la relación entre “pinturas” y “saltos de agua” forma parte del mensaje que se quiere comunicar, por cuanto el especialista, al elaborar su obra, incorpora elementos del paisaje como parte de un mismo sistema comunicativo.

Tenemos que pensar que el agua es un elemento escaso y vital en la costa arreica del Norte Grande, sujeta a las condiciones anuales de mayor o menor pluviosidad, que posiblemente por esta condición el agua adquiere características sagradas, reflejando en la distribución pictórica antiguas reminiscencias de un tiempo de lluvias constantes y torrenciales que propiciaban caudales de importancia por el cauce de la quebrada durante un tiempo prolongado y mayor abastecimiento de las aguadas, adquiriendo así, una connotación simbólica en la cosmovisión de las comunidades asentadas en la costa arreica del Norte Grande.

La caza en balsas “cola de pescado” generalmente es representada en escenas donde se relaciona con la captura de cetáceos, lobos de mar y tiburones. La captura de estas especies requería una gran habilidad del cazador. Esta capacidad de los cazadores los impregnó de prestigio y poder para liderar las actividades sociales de la comunidad. Al mismo tiempo, contribuían con un aporte proteico fundamental y grasas esenciales en la dieta. Es posible que el grupo de especialistas en la caza de grandes presas marinas y constructores de balsas, que adquirieron estatus y poder, fuesen también aquellos que tenían la capacidad y poder de comunicarse con aquellas entidades que vivían en el mundo sobrenatural e interceder ante las fuerzas y energías de la naturaleza en beneficio de la comunidad.

Entre las imágenes representadas, vemos el lobo de mar en posición vertical, que adquiere características casi humanas, donde es posible que ciertos individuos, transmutados en lobos de mar, lograsen contactarse con otra realidad. Es probable que el lobo de

mar haya adquirido una preponderancia mayor, debido a su importancia para la subsistencia de las comunidades costeras, atribuyéndole ciertas características sobrenaturales. No hay que olvidar que los lobos de mar vivían en las loberas y playas, cercanas a los asentamientos humanos, existiendo una proximidad natural entre ellos y los hombres, que probablemente los llevó a impregnarlos de ciertas características especiales, considerándolos mensajeros entre el mundo natural y el mundo sagrado, donde era posible interceder por el buen desarrollo de la comunidad.

La representación de balsas cuya popa y proa presenta forma de cola de peces, que hemos denominado genéricamente como “balsa cola de pescado” o posiblemente “cola de lobo”, se relaciona con este conjunto de creencias y mitos que se materializan a través de las pinturas en un lenguaje simbólico-religioso. Creemos que responden al viaje espiritual del guía o chamán, navegando en estado de éxtasis sobre estas míticas balsas en la dimensión sagrada de la realidad, intercediendo ante el mundo sobrenatural por la obtención de una buena caza y pesca.

La existencia de cazadores que presentan en sus cabezas prolongaciones radiantes, en un panel que tiene como particularidad un estilo pictórico diferenciado, donde el artista imprime en su obra sinuosidad con un trazo preferentemente ondulante y las especies marinas y terrestres se representan desde una mirada de abstracción del mundo real, nos lleva a pensar que fueron realizadas en un estado alterado de conciencia, cuando el especialista, sacerdote o chamán, a través de ciertas sustancias o procesos naturales de sensibilidad anímica, lograba entrar en contacto con las fuerzas de la naturaleza.

Es interesante el concepto de dualidad impreso en la obra, donde los cazadores de cabezas radiantes, al mismo tiempo que cazan un animal (muerte), el animal presenta en su flanco posterior la figura de un pequeño camélido emergiendo entre las extremidades posteriores (vida) junto a una pequeña figura humana que alza sus brazos al cielo. Esta dualidad representada responde a la capacidad

del artista de cabeza radiante para renovar permanentemente el mundo, donde la figura humana con sus brazos al cielo expresa la alegría por la multiplicación de las especies y la renovación de los ciclos de la naturaleza.

Para el antropólogo Clifford Geertz el aprendizaje de la cultura depende de la capacidad exclusivamente humana de utilizar símbolos, signos que no tienen una conexión natural con aquello que representan, definiendo la cultura como conjuntos de mecanismos de control, planos, recetas, reglas, construcciones, que constituyen programas para regir el comportamiento (Geertz 1973). Estos programas o pautas previamente establecidas son internalizadas por los sujetos a través de la enculturación, incorporando de forma consciente e inconsciente un sistema estructurado de significados y símbolos que le permiten definir y explicar el mundo.

Este conjunto de estructuras de significado particulares, resultantes de un largo proceso cognitivo, posibilitó la adaptación del hombre a las condiciones extremas en la costa del desierto más árido del mundo. Esta concepción del mundo propia de los hombres de mar, se materializa en la tridimensionalidad, espacialidad e ingravidez presentes en el simbolismo pictórico, conformando un conjunto articulado de idealidades y significaciones, donde el medio acuático y las especies marinas constituyen los referentes culturales de una comunidad, expresándose en las diversas pictografías a lo largo de la quebrada, donde en un esfuerzo interpretativo, quizás logremos aproximarnos levemente a la “visión de mundo” de las comunidades que habitaron la costa sur del Norte Grande.

IDENTIDAD DE LOS AUTORES

El estilo El Médano se atribuye a los ancestros prehispanos de los changos actuales, un género de vida que dependía principalmente del mar y el litoral, que sería al que se refieren los cronistas, naturalistas y viajeros de la Colonia e inicios de la República. Conocidos inicialmente como “uros pescadores”, “camanchacas” o “proanches”, desde mediados del siglo XVII

comienzan a ser denominados “changos” o “chiangos” apelativo que prevalece hasta nuestros días. En definitiva, el estilo Médano constituye un discurso visual con identidad propia de las comunidades costeras de tradición marítima, no existiendo relación en la expresión pictórica con las pinturas realizadas al interior de la región en forma contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERENGUER, J. 2008. Naves prehispánicas en el mar de los Changos. En pescadores de la niebla. Los changos y sus ancestros, pp. 31-40. Editado por L. Cornejo. Museo de Arte Precolombino, Santiago.

BERENGUER, J. 2009. Las pinturas de El Médano, Norte de Chile: 25 años después de Mostny y Niemeyer. Boletín del Museo de Arte Precolombino 14 (2): 57-95.

BALLESTER, B. y ALVAREZ, J. 2014. Nadando entre alegorías tribales o la crónica del descubrimiento de las pinturas de Izcuña. *Taltalia*, 7-8): 9-17.

CAPDEVILLE, A. 2008. Un cementerio Chincha Atacameño en Punta Grande, Taltal [1923]. *Taltalia*, (1), 23-45.

CAPDEVILLE, A. 2009. Augusto Capdeville Rojas. Notas. Introducción y ordenación de textos Rodolfo Contreras Neira. *Taltalia* 2: 10-87.

CONTRERAS, R 2010. Recolección y pesca: pasado y presente en la costa de Taltal. *Taltalia* 3: 57-83.

CONTRERAS, R. y P. NÚÑEZ. 2009. Nuevos Antecedentes sobre la Balsa de Cuero de Lobos en la costa de Taltal. Chile. *Taltalia*, 2: 88-97.

CONTRERAS, R. y P. NÚÑEZ 2009. A propósito de una miniatura de balsa en Taltal, contemporánea con Chinchorro. *Taltalia*, 2: 98-110.

CONTRERAS, R., P. NÚÑEZ y O. RODRIGUEZ 2008. El Médano: reflexiones antropológicas en torno a la cosmovisión de los habitantes prehispánicos de la costa sur del Norte Grande. *Taltalia*, 1: 87-122

GEERTZ, C. 1986. La interpretación de las culturas. Gedisa. Barcelona.

MOSTNY, G. y NIEMEYER, H. 1983. Arte Rupestre Chileno. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Santiago.

NÚÑEZ, P. y R. CONTRERAS. 2003. Las Pinturas Prehispanas de Taltal: Análisis Descriptivo e Interpretativo. Ponencia presentada en VI Simposio Internacional de Arte Rupestre. San Salvador de Jujuy, Argentina.

NÚÑEZ, P. y R. CONTRERAS 2011. Arte abstracto y religiosidad en el arcaico costero medio de Punta Negra-1c, Paposo Taltal. Norte de Chile. *Taltalia*, 4: 33-62.

TURNER, T. 1992. Pasajes, márgenes y pobreza: símbolos religiosos de comunitas. Antropología lecturas. Lavel, España.

EL ARTE RUPESTRE DEL INTERIOR DE LA REGIÓN DE ANTOFAGASTA

Mg. Néstor Rojas Arias, arqueólogo

El interior de la segunda región alberga innumerables expresiones rupestres que se extienden desde la Depresión Intermedia hasta la Cordillera de los Andes, dando luces de la estrecha relación que, por miles de años, los seres humanos han tenido con su entorno natural. La distribución geográfica de estas expresiones rupestres, da cuenta de la movilidad y articulación que los antiguos grupos humanos tuvieron por distintos espacios y pisos ecológicos, permitiendo inferir en parte sus acciones culturales, sociales y de subsistencia. Las culturas del pasado representaron estas acciones en el entorno mismo, por medio de sus dibujos de estilos diversos, temáticas y representaciones gráficas, tanto de carácter realista como abstracta (Bustos y Lehnert 2000). Actualmente, estas representaciones se aprecian en un arte rupestre único y característico de la región, donde la caza, el pastoreo, las caravanas y la arriería, figuran como algunas de las actividades que quedaron grabadas en conmovedores geoglifos, petroglifos y pictografías.

En las cercanías de San Pedro de Atacama, a 5 km al norte, se encuentra Gatchi 02-Vi-90 (Le Paige 1963; Montt 2006), este sitio arqueológico de 20 m², se emplaza a unos 5 m del lecho de la quebrada Vilama. En el sector, se registran 24 paneles con expresiones rupestres con camélidos. Los estilos predominantes, se adscriben a los cánones definidos para los estilos Kalina o Puripica, del Arcaico Tardío, y Taira Tulán del Formativo Temprano, además de la combinación de ambos estilos (Montt 2006), aunque es posible apreciar ejemplos de estilos no determinados. Entre los dibujos, se visualizan; camélidos de tradición naturalista con factura mediante grabado, representación de cabezas triangulares, dos patas, ausencia de superposiciones, adiciones y repasos, camélidos grabados en conjunto (Kalina), grabados en bloques muebles (Puripica) y asociados por contigüidad a ocupaciones de carácter habitacional. Mientras que los asociados al estilo Taira-Tulán,

presentan características mediante grabado y Pictograbado, naturalismo, animación y movimiento, representación de cabezas redondeadas, cuatro patas, camélidos grabados en conjunto, presencias del tema “camélido con cría” y grabados en pared de quebrada. Es posible ubicar estos sitios entre el Arcaico Tardío y transición al Formativo Temprano.

Hacia el noreste de San Pedro de Atacama, en la Cuenca del Salar de Atacama, Pampa Viscachillas, se ubica Yervas Buenas (Tamblay 1992). Este sitio, se compone de seis afloramientos rocosos con arte rupestre, algunos con la tradición naturalista del estilo Taira, con pinturas, grabados sin pintura y pictograbados de camélidos similares a este estilo. Los dibujos, miden unos 1,5 m de largo y se caracterizan por el gran tamaño del cuerpo respecto a lo pequeño de su cabeza y orejas, el cuello de inserción baja, el dorso y vientre convexos, cuartos traseros bien definidos, cola bien implantada, con patas curvadas ligeramente hacia su interior. En este sitio, es posible distinguir un subestilo asociado a Taira, llamado “Curte”. Estos petroglifos de 3,5 a 4,5 metros de largo y de 1,5 a 2,5 de alto, son realizados mediante un grabado ancho y poco profundo de la roca. Se distribuyen en grandes paredes naturales que dominan el escenario donde se encuentran. Entre los animales representados se observan patos, zorros y camélidos hembras y machos y también algunas figuras antropomorfas. Por otro lado, en ciertos paneles, se distinguen representaciones del estilo Yervas Buenas-1, tipo “Budás”, correspondiente a petroglifos, y/o posiblemente pictograbados que perdieron su pigmento producto de la erosión. Estos motivos, representan personajes en actitud hierática. Vistos de frente, se aprecian sentados con las piernas cruzadas, con cintura angosta y hombros anchos, con largos brazos sin detalle de manos ni pies, al parecer tampoco el rostro. La cabeza está lograda por un óvalo alto, carecen de cuello, el mentón se sobrepone al pecho. En el bajo vientre hay líneas que podrían representar taparrabos. Otro estilo presente es “Angostura”, compuesto por camélidos con trazos esquemáticos e imprecisos, siluetas cuadrangulares a triangulares, cuartos traseros abreviados a triangulares, colas curvas unidas a la línea exterior del cuarto trasero, en ocasiones el vientre en forma de “V” o “W”. En este estilo, también estarían representados felinos de

distintos tamaños. En algunos bajorrelieves del sitio serían de un estilo naturalista vinculado a La Aguada, registrándose perros y un mono. La datación relativa de este sitio puede ubicarse entre el 400 a.C. hasta período colonial.

Entre las quebradas intermedias del margen oriental del salar de Atacama, a unos 65 km al sudeste de San Pedro de Atacama, se encuentra Quebrada Quesala (Morales 1997; Valenzuela 2000). Este sitio, se compone de cinco agrupamientos a lo largo de la quebrada, donde a su vez, se registran 57 conjuntos de arte rupestre, que en total suman 196 paneles, en algunos casos vinculados a senderos que atraviesan la quebrada. La técnica predominante es el grabado, ya sea por incisión, percusión o raspado. Hay escasos dibujos pictograbados. El grupo naturalista es el más frecuente y comprende representaciones de camélidos del estilo Taira o serie Taira-Tulán de la zona atacameña. En asociación a los camélidos naturalistas (los que presentan diferentes modalidades), se hallan representadas aves, y en menor medida, felinos y zorros, todos de manera naturalista. La figura humana es escasa en asociación a estos temas, y con menor frecuencia aún se representan motivos abstractos, batraciformes, zoo antropomorfos y antropomorfos. Es posible vincular este sitio a períodos Formativo Tardío e Intermedio Tardío, a la vez que presenta similitudes estilísticas con sitios del noroeste argentino y de la cuenca del Salar de Atacama.

En el Alto Loa, al este del valle de Lasana, aproximadamente a unos 2 km al norte de Chiu Chiu, se encuentran los sitios Chacras Viejas y Descanso en Lucio (Lasana), y algunos kilómetros más al norte (entre 4 y 5), el sitio Pona. Estos sitios, corresponden principalmente a conjuntos de paneles de arte rupestre de estilo indeterminado, a excepción de Pona que además exhibe algunas representaciones que se pueden asociar al estilo “La Isla”, con presencia de grabados y algunas pictografías en bloques de liparita. Se registran figuras antropomorfas, zoomorfas y motivos abstractos. Es posible, ubicar temporalmente a estos dibujos al período Medio e Intermedio Tardío y algunos coloniales.

En esta zona, específicamente en el sector de Santa Bárbara, a unos 100 km al noreste de Calama y 37 km al norte de Lasana, se

ubica Taira (SB-43), uno de los sitios de mayor relevancia para tierras interiores de la segunda región. Este sitio fue descubierto en 1944 por Stig Ryden, y se trata de un abrigo rocoso, con presencia de estructuras de pircas, con 28 paneles de arte rupestre tanto en la pared del cañón, como en bloques rocosos. Las figuras son de estilo naturalista, las que están hechas mediante pintura, grabado y la combinación de ambas. Gran parte corresponde a camélidos, en su mayoría de tamaño pequeño y solo unos cuantos de gran dimensión. Son representados con sus cuatro patas, de vista lateral. Se nota preocupación por el realismo, aunque no son retratos fieles. En menor grado, se distinguen figuras humanas, portando varas, tocados, túnicas y tambores. También se observan vulvas, parinas, suris, kiulas y aves fantásticas, aunque escasos, son protagonistas de algunas composiciones. En menor frecuencia se encuentran felinos, zorros en tamaño pequeño. Algunas tienen efectos de transparencia, lograda con la superposición de planos, variación en el grosor de surcos, intersección y yuxtaposición de figuras de diferente escala y algunas veces en interacción con irregularidades topográficas del soporte rocoso. Fueron constantemente repintados, grabados y vueltos a grabar. La cronología estimada para Taira va entre el Formativo Temprano hasta el s. XIV, aproximadamente.

En la confluencia entre la quebrada del río San Pedro y el Loa, a 40 km al norte de Chiuchiu, se ubica el sitio Calina Oeste (Berenguer et al. 1985). Se trata de un campamento al aire libre, formado por varios restos de viviendas de planta circular y muros de piedra. En este sector, se encuentran más de 20 paneles de arte rupestre de camélidos naturalistas hechos mediante finos grabados e incisiones. Este estilo, denominado Kalina, se caracteriza por animales en forma lateral, con cabeza triangular, orejas verticales o echadas hacia atrás y el lomo algo recto. Los camélidos, son representados solo con dos extremidades, generalmente sin terminaciones en las patas. También muestra hembras con fetos en el vientre, con la cabeza vuelta hacia atrás, haciendo un gesto típico de estas durante el parto. Este estilo sería el más antiguo presente en el sector de la cuenca del río Loa, posiblemente se ubique en el período Arcaico Tardío.

Entre las localidades de Santa Bárbara y La Isla, a 90 km al noreste de Calama, se emplaza el sitio La Isla (SBa-102) (Berenguer 1985). El sitio presenta grabados parietales, en algunas ocasiones asociados con estructuras de piedra de muros altos y planta rectangular, ubicados al oeste de la quebrada del Loa. En el estilo "La Isla", presente, en este sitio, aparece un personaje antropomorfo de aspecto felino, cabeza cuadrada irradiada, con sus brazos abiertos portando dos varas, posicionado sobre dos grandes camélidos unificados por sus cuartos traseros o sobre un "trono de camélidos bicapites". Esta representación, se repite al menos nueve veces en varios paneles variando en la presencia o ausencia del trono. Las figuras estarían ejecutadas por percusión, sobre la superficie rugosa y repasados por raspado. Algunos de los grabados pudieron haber tenido pintura roja, la que se deterioró por la acción de agentes naturales. En este estilo, la figura humana adquiere mayor frecuencia y centralidad en la composición de paneles, siendo el papel del camélido más periférico y esquemático. Este estilo sería posterior a estilo Taira, pudiendo pertenecer al período Medio (500-1100 d.C.). Es posible asociar este estilo con sitios como Santa Bárbara-103, por similitud estilística con algunas piezas encontradas en Quito y Séquito.

En la localidad de Taira, a 100 km al noreste de Calama, en la ribera este del río Loa (3.200-3.250 msnm), se halla el sitio Santa Bárbara 41. Es un sitio habitacional con 42 recintos y 20 paneles de arte rupestre, sobre bloques de piedra del talud de escombros de la falda del cañón del río Loa, de ellos son 18 paneles grabados y dos pintados, cercanos a los recintos y asociados a senderos. La mayoría de las figuras corresponden a camélidos esquemáticos de cuatro patas, dos orejas hacia adelante o hacia arriba, cola curvada hacia abajo, cuerpo indistintamente ancho o angosto y ejecutado por raspado lleno. Se aprecian representaciones con orejas verticales o dobladas hacia adelante, cuerpo angosto, cola doblada hacia abajo y dos o cuatro extremidades rectas, figuras de entre 15 a 20 cm de alto. En ocasiones, son precedidas por la representación de un llamero, formando caravanas de 4, 5 o 6 a 7, unidas por cuerdas.

También se observan algunas figuras humanas que son más pequeñas que los camélidos y se aprecian unidos a estos por una línea. Berenguer (1999), define este estilo como esquemático de gran economía de líneas, diferenciado radicalmente de los otros estilos. Aunque, las figuras de este sitio no calzan completamente dentro del estilo Santa Bárbara, las diferencias no son suficientes para considerarlo un estilo distinto. Su adscripción temporal es para el período Intermedio Tardío y se asocia con otros sitios de estilo Santa Bárbara en Taira como SBa-103, 110,119,141,144,266.

En el sector valles y quebradas de Río Salado entre los ríos Toconce, Hojalar, Caspana, Curte y Cupo muestran figuras y animales en pictografías. Quebrada seca por su parte, muestra un cambio en el estilo con figuras de camélidos con cuerpos rígidos. En la cuenca alta del Río Salado (precordillera), puntualmente en el Río Hojalar, se ubica Cueva Blanca, que corresponde a un alero rocoso, donde se definió el estilo homónimo. Este estilo, se caracteriza por ser principalmente geométrico, polícromo, presente en abrigos rocosos, distribuyéndose desde el Alto Loa al extremo sur del Salar de Atacama. En este desaparecen progresivamente los rasgos anatómicos de figuras humanas y animales, volviéndose más rígidos. Disminuyen las figuras de camélidos, aumentando las figuras geométricas como líneas onduladas, en zigzag y cruces. Las pinturas de Cueva Blanca se registran en ocho sitios del Alto Salado (quebrada y vega incluida). Su presencia se instala en espacios estratégicos que marcan territorialidad tales como; puntos de acceso o confluencias de quebradas, rutas de tránsito interiores y hacia el exterior de la cuenca del Salado (curso medio del Caspana, quebrada de Incahuasi, sector ríos Toconce/Hojalar), o asociados a lugares con valiosos recursos tales como minería en Incahuasi y forraje para camélidos en la vega de Turi (Sinclair 2004). Su cronología va desde el Formativo Medio y el Formativo Tardío.

En la precordillera de la subregión del río Salado, quebrada del Río Caspana (confluencia con Río Salado), el sitio Confluencia (Gallardo 1996), corresponde a un abrigo rocoso, donde se define el estilo rupestre del mismo nombre. Se caracteriza por ser de tipo naturalista, estando ubicados principalmente en aleros. En las

escenas, se hace referencia a caza y animales salvajes, observándose figuras humanas y animales en su mayoría camélidos, pintadas en rojo y rojo-amarillo. De tamaño pequeño (20 cm de alto), hay un esfuerzo por acentuar los rasgos anatómicos de las figuras, con torsos y caderas amplias, cinturas delgadas y piernas o extremidades extremadamente contorneadas y el efecto de animación o movimiento que ostentan. Los seres humanos, son representados de perfil con armas en sus manos como propulsores y dardos. A veces, se registran con faldellines, con tocados con penachos de plumas o desnudos. En su mayoría, se trata de pinturas, pero igual existen algunos surcos que se realizaron para dar volumen a las figuras. Su antigüedad se remonta al Formativo Temprano Inicial (1500 a 500 a.C).

En la depresión intermedia, en la cordillera del medio, entre la serranía de Montecristo y la quebrada de Chug Chug, se erige el sector con mayor frecuencia de geoglifos de toda la región. La mayoría de las figuras, se encuentran dispuestas en las laderas de los cerros, aunque hay tres que se ubicaron en superficies planas. Nueve son sitios exclusivos de geoglifos, mientras que seis están asociados a estructuras de carácter ceremonial, dos a estructuras habitacionales y uno a ambos tipos de estructuras. La mayor concentración, se encuentra en el conocido sitio de Chug-Chug Geoglifos (n=402 motivos), seguido más abajo por Chug-Chug Este 1 (n=57), Chug- Chug Este 4 (n=26), Aguada Chug-Chug (n=24) y Abra Norte Chug-Chug (n=17). Todos los demás, poseen menos de 10 motivos. Se identifican cinco estilos para este sitio (Arévalo 2019). Los camélidos son representados de manera naturalista, rememorando en algunos casos los estilos Kalina y Taira Tulán de tierras altas. Se emplearon técnicas de sustracción, adición y mixtas, con figuras de tipo antropomorfo, zoomorfos y geométricos. En su mayoría, se pueden adscribir al período Intermedio Tardío. Dentro de la ruta hay evidencias que sugieren su uso desde el período Formativo hasta la llegada del Tardío. Es posible asociarlos a sitios de la región de Tarapacá y del interior de la II región, como los oasis de San Pedro de Atacama.

Por último, se encuentran aquellos sitios con geoglifos ubicados en la Depresión Intermedia, a 8 km al sur de Quillagua, en

la ladera de cerros paralela a la carretera Panamericana. Se compone de varios conjuntos de dibujos elaborados con técnica de sustracción y mixtas. Dentro del conjunto, se observan figuras antropomorfas provistas de atuendos, algunas dinámicas con movimiento y también está presente el báculo en una de estas figuras. Entre las figuras geométricas, se registra una cruz andina o chakana (rombo escalerado). De las figuras zoomorfas, se pueden mencionar motivos ornitomorfos, camélidos y lagartos. Este sitio está asociado al tráfico caravanero. En la Encañada Sur, se ubica uno de los paneles con mayor abundancia de motivos del sector, con presencia de líneas verticales, cruces, camélidos de dos y cuatro patas, figuras zoomorfas no identificadas y tres figuras humanas. Dos de ellas, las de mayores dimensiones, poseen túnicas trapezoidales y solamente en una se identifica un tocado semilunar. En estos estilos, se observan rasgos característicos de la región tarapaqueña y atacameña, presentes en textiles y arte rupestre de esas zonas. Su cronología se ubica en el Intermedio Tardío, y se asocian a sitios como la Encañada Sur, los petroglifos de Calartoco y Santa Barbara-110.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguayo, E. 2008. Símbolos y Sacralidad en el Arte Rupestre de la Provincia del Loa: del siglo X al XXI. Memoria para optar al título de arqueólogo. Facultad de ciencias sociales, Universidad de Chile.

Arévalo, J. 2019. Variabilidad estilística de motivos geométricos en el sector de Chug-Chug, desierto de Atacama. Memoria para optar al título de Arqueólogo. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

Berenguer, J. 1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 1986: 79-99.

Berenguer, J. 1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara*: 27:7-43.

Berenguer, J. 1999, "El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños", en *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, J. Berenguer y F. Gallardo, Eds., pp. 21-30, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Berenguer, J. 2004. Cinco milenios de arte rupestre en los andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*: 9:75-108.

Berenguer, J. 2017. Taira el amanecer del arte en Atacama. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

Berenguer, J; V. Castro, C. Aldunate, C. Sinclair y L. Cornejo. 1985. Secuencia del arte rupestre en el alto Loa: Una hipótesis de trabajo. En *Estudios de Arte Rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp.87-108. Museo Chileno de Arte Precolombino.

Briones, L. & C. Castellón, 2005. *Catastro de geoglifos. Provincia de Tocopilla, Región de Antofagasta*. Tocopilla: Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Bustos, A. y R. Lehnert. 2000. *Arte Rupestre Atacameño. Hombre y Desierto*. Primera Edición. Instituto de Investigaciones Antropológicas. Facultad de Educación y Ciencias Humanas. Universidad de Antofagasta.

Cáceres, I. y J. Berenguer 1996. Arte rupestre mobiliario de estilo Kalina en el Alto Loa. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 23:14-15.

Cáceres, I. y J. Berenguer 1998. El caserío de Santa Bárbara 41, su relación con la w'aka de Taira, Alto Loa. *Chungara* 28: 381-393.

Cases, B. e I. Montt. 2013. Las túnicas rupestres pintadas de la cuenca media y alta del Loa vistas desde Quillagua (norte de Chile). *Chungara* 45:249-275.

Cornejo, L., Gallardo F., Sinclair C. y C. Odone. 2012. Catálogo Exposición “Chile 15 mil años”: Colección del Museo Chileno de Arte Precolombino. Centro Cultural La Moneda.

Gallardo, F. 2004. El arte rupestre como ideología: un ensayo acerca de pinturas y grabados en la localidad del río Salado (desierto de Atacama, norte de Chile). *Chungara Volumen especial*:427-440.

Gallardo, F. 2009. Sobre la composición y la disposición en el arte rupestre de Chile: consideraciones metodológicas e interpretativas. *Magallania*: 37:85-98.

Gallardo, F. 2018. Estilos de arte rupestre e interacción social en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Mundo de Antes* 12:13-78.

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*, J. Berenguer y F. Gallardo, Eds., pp. 68-70, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Gallardo, F. y H. Yacobaccio. 2007. ¿silvestres o domesticados? camélidos en el arte rupestre del formativo temprano en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12:9-31.

Gallardo, F., G. Cabello, G. Pimentel, M. Sepúlveda y L. Cornejo. 2012. Flujos de información visual, interacción social y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 43:35-52.

González, P. 2005. Códigos visuales de las pinturas rupestres Cueva Blanca: formas, simetría y contexto. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 10:55-72.

Horta, H. 1996. Taira: definición estilística e implicancias iconográficas de su arte rupestre. Chungara Vol. 28, No. 1/2:395-417.

Llagostera, A. (2004). Los Antiguos Habitantes del Salar de Atacama: En *Prehistoria Atacameña*. Pp. 213. Universidad del Norte, Antofagasta. Chile

Mege, P. y F. Gallardo. 2015. Elementos arqueosemióticos y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (norte de Chile). Chungara 47:589-602.

Mondaca, O. 2019. El Arte rupestre del valle de Lasana (sectores Pona, Descanso en Lucio, Chacras Viejas). <http://anyflip.com/mlup/hxuc/basic>.

Montt, I. 2004. Elementos de atuendo e imagen rupestre en la subregión de río Salado, norte grande de Chile. Chungara volumen especial: 651-661.

Montt, I. 2006. Las representaciones rupestres de Ghatchi 02Vi90 en el contexto rupestre local y regional (cuenca del río Vilama, San Pedro de Atacama). Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena, vol. 1, pp. 133-143. Valdivia.

Pimentel, G. 2011. Geoglifos e imaginarios sociales en el desierto de Atacama. En *Temporalidad, interacción y dinamismo cultural. La búsqueda del hombre. Homenaje al profesor Dr. Lautaro Núñez Atencio*. Editado por A. Hubert, J. A. González, M. Pereira, pp.163-200. Ediciones Universitarias.

Pimentel, G. e I. Montt. 2008. Tarapacá en Atacama. Arte rupestre y relaciones intersociales entre el 900 y 1450 d.C. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 13:35-50.

Pimentel, G., M. Ugarte, F. Gallardo, J. Blanco y C. Montero. 2017. Chug-Chug en el contexto de la movilidad internodal prehispánica en el desierto de Atacama, Chile. *Chungara* 49:483-510.

Sinclair, C. 1997. Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña: paralelos iconográficos. *Estudios Atacameños* 14:327-338

Sinclair, C. 2004. Prehistoria del período Formativo en la cuenca alta del río Salado (Región del Loa superior). *Chungara Revista de Antropología Chilena Volumen Especial Tomo II*, pp. 619-639.

Uribe, M. y Agüero, C. 2011. Las sociedades Formativas de San Pedro de Atacama: Asentamiento, cronología y proceso. *Estudios Atacameños* 42:53-78.

Valenzuela, D. 2000. Quesala: imagen rupestre, espacio y paisaje cultural en una quebrada alta de la Puna de Atacama. Informe final de práctica profesional. Fondecyt 1770908.

Valenzuela, D. 2004. Paisaje, senderos y arte rupestre de Quesala, puna de atacama. *Chungara Volumen especial*:673-686.

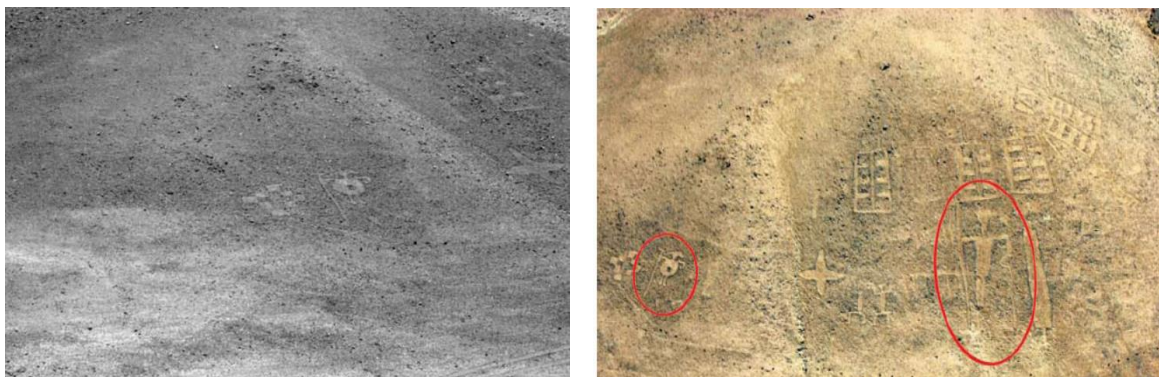
Vásquez, J. 2014. Quillagua Luna que asombra. Historia y turismo del pueblo, del valle y su desierto.

Vilches, F. 2005. espacio celeste y terrestre en el arte rupestre de Taira. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10:9-34.

SITIOS

Nombre del sitio: **La Encañada y Encañada Sur**

Año descubrimiento e investigador/a: Indeterminado.



Descripción: geoglifos ubicados en ladera de cerros paralela a la carretera Panamericana. Se compone de varios conjuntos de dibujos elaborados con la técnica de sustracción y mixtas. El estilo de estos geoglifos muestra influencias tarapaqueñas y atacameñas. Dentro del conjunto se observan figuras antropomorfas provistas de atuendos, algunas dinámicas con movimiento y también está presente el báculo en una de estas figuras. Entre las figuras geométricas se registra una cruz andina o chakana (rombo escalonado). De las zoomorfas se pueden mencionar motivos ornitomorfos, camélidos y lagartos. Este sitio está asociado al tráfico caravanero.

En la Encañada Sur, se ubica uno de los paneles con mayor abundancia de motivos del sector, con presencia de líneas verticales, cruces, camélidos de dos y cuatro patas, figuras zoomorfas no identificadas y tres figuras humanas. Dos de ellas, las de mayores dimensiones, poseen túnicas trapezoidales y solamente en una se identifica un tocado semilunar.

Ubicación: Depresión intermedia, 8 km al sur de Quillagua, cercanos a la ruta panamericana.

Coordenadas:

- Grupo A: 21° 46' 46.61" S 69° 30'18.20" O
- Grupo B: 21° 44' 49.76" S 69° 30'39.07" O
- Grupo C: 21° 44' 50.39" S 69° 30'55.83" O
- Grupo D: 21° 44'17.76" S 69° 31'13.77" O
- Grupo E: 21° 42' S 69° 30' O
- Grupo F: 21° 41'19.70" S 69° 33'24.02" O

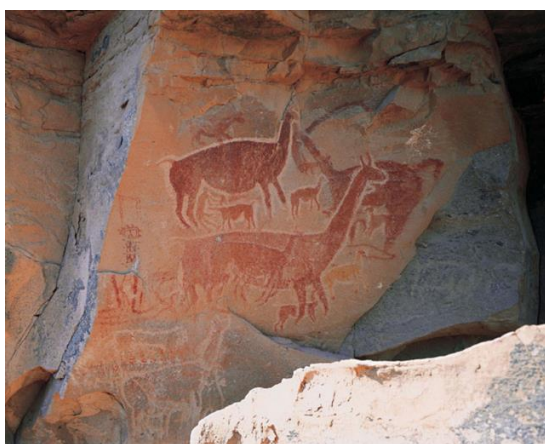
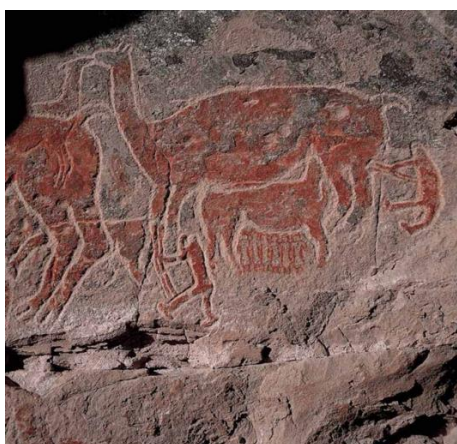
Estilo del arte rupestre: Se observan rasgos característicos de la región Tarapaqueña y Atacameña, presentes en textiles y arte rupestre de esas zonas.

Cronología estimada: Intermedio Tardío (900- 1450 d.C.)

Asociación con otros sitios: La Encañada Sur, petroglifos de Calartoco, Santa Bárbara—110.

Nombre del sitio: **Taira (SB-43)**

Año descubrimiento e investigador/a: Stig Ryden (1944).



Descripción: Abrigo rocoso, con presencia de estructuras de pircas, con 28 paneles de arte rupestre tanto en la pared del cañón, como en bloques rocosos.

Las figuras de estilo naturalista, están hechas mediante pintura, grabado y la combinación de ambas. En su mayoría corresponden a camélidos, unos cuantos de gran tamaño y otros más pequeños en mayor número. Son representados con sus cuatro patas, de vista lateral. Se observa cierta preocupación por el realismo, pero no son retratos fieles.

En menor grado, se observan figuras humanas, portando varas, tocados, túnicas y tambores. También se observan vulvas, parinas, suris, kiulas y aves fantásticas, aunque escasos, son protagonistas de algunas composiciones. En menor frecuencia se encuentran felinos, zorros en tamaño pequeño.

Algunas tienen efectos de transparencia, lograda con la superposición de planos, variación en el grosor de surcos, intersección y yuxtaposición de figuras de diferente escala y algunas veces interacción con irregularidades topográficas del soporte rocoso. Fueron constantemente repintados, grabados y vueltos a grabar.

Ubicación: Alto Loa, Sector de Santa Bárbara, a unos 100 km al noreste de Calama y 37 km al norte de Lasana.

Coordenadas: 68° 35' 30" long. W; 21° 50' 30" Lat S.

Estilo del arte rupestre: Kalina, Taira, Taira – Tulán

Cronología estimada: Formativo temprano (ca 1500-1 AC) hasta el s. XIV aproximadamente.

Asociación con otros sitios: Piedra Zurita, Garri muerto, Bajada del Toro, Cueva del Loa, Yervas Buenas.

Nombre del sitio: **Santa Bárbara 41 (SBa-41).**

Año descubrimiento e investigador/a: Stig Rydén (1944).

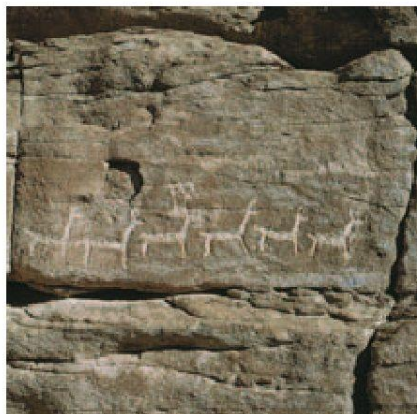
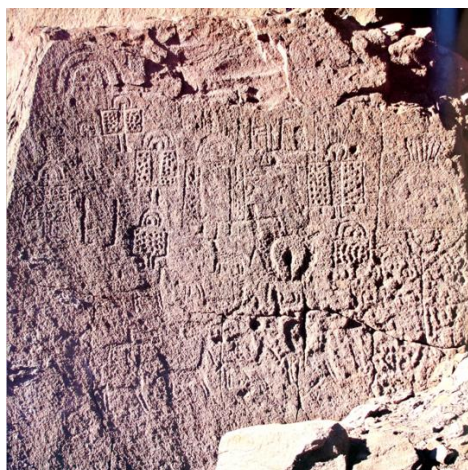


Figura 18. Petroglifos en Estilo Santa Bárbara, Alto Loa. (Foto Fernando Maldonado).



Descripción: Corresponde a un sitio habitacional con 42 recintos y 20 paneles de arte rupestre, sobre bloques de piedra del talud de escombros de la falda del cañón del río Loa. Se han recuperado de este sitio material lítico, cerámico y óseo y también se han registrado fogones y basurales.

En cuanto al arte rupestre hay 18 paneles grabados y 2 pintados, cercanos a los recintos y asociados a senderos. La mayor parte de las figuras corresponden a camélidos esquemáticos de 4 patas, 2 orejas hacia adelante o hacia arriba, cola curvada hacia abajo, cuerpo indistintamente ancho o angosto y ejecutado por raspado lleno. También se observan algunas figuras humanas que son más pequeñas que los camélidos y se aprecian unidos a estos por una línea.

El estilo Santa Bárbara es definido por Berenguer (1999) como un estilo esquemático de gran economía de líneas, diferenciados radicalmente de los otros estilos. Representaciones con orejas verticales o dobladas hacia adelante, cuerpo angosto, cola doblada hacia abajo y 2 o 4 extremidades rectas, figuras de entre 15 a 20 cm

de alto. A veces son precedidas por la representación de un llamero, formando caravanas de a 4,5, 6 a 7, unidas por cuerdas.

Las figuras de este sitio no calzan completamente dentro del estilo Santa Bárbara, pero tampoco es un estilo distinto, ya que las diferencias no son suficientes.

Ubicación: Alto Loa, localidad de Taira a 100 km al NE de Calama. En la ribera E del río Loa entre los 3.200 y 3.250 msnm.

Coordenadas: No encontrada.

Estilo del arte rupestre: Santa Bárbara.

Cronología estimada: Periodo Intermedio Tardío (1000 – 1470 d.C.)

Asociación con otros sitios: Taira, SBa-103, 110,119,141,144,266 (de estilo Santa Bárbara).

Nombre del sitio: **Calina Oeste**

Año descubrimiento e investigador/a: J. Berenguer, V. Castro, C. Aldunate, C. Sinclair y L. Cornejo (1985).



Descripción: Un campamento al aire libre formado por varios restos de viviendas de planta circular y muros de piedra. En este sector se encuentran más de 20 paneles de arte rupestre de camélidos naturalistas hechos mediante finos grabados e incisiones. El estilo Kalina se caracteriza por animales en forma lateral, con cabeza triangular, orejas verticales o echadas hacia atrás y el lomo algo recto. Camélidos representados solo con 2 extremidades, generalmente sin terminaciones en las patas. También muestra hembras con fetos en el vientre, con la cabeza vuelta hacia atrás, haciendo un gesto típico de estas durante el parto. Este estilo sería el más antiguo presente en el sector de la cuenca del río Loa.

Ubicación: Alto Loa, confluencia entre la quebrada del río San Pedro y el Loa. Aproximadamente 40 km al N de Chiuchiu.

Coordenadas: No encontrada.

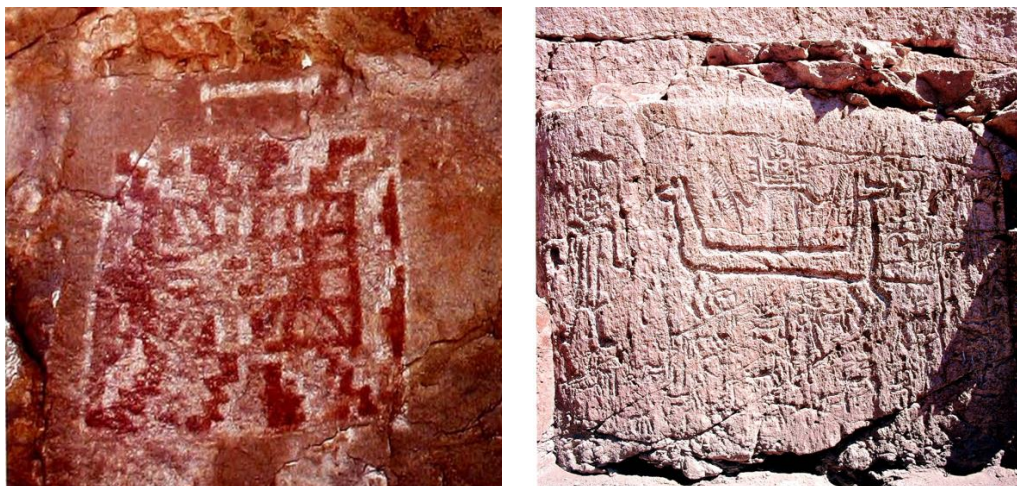
Estilo del arte rupestre: Kalina.

Cronología estimada: Arcaico Tardío (3000-2000 a.C.)

Asociación con otros sitios: Laguna Este, Cueva La Damiana.

Nombre del sitio: **La Isla (SBa-102)**

Año descubrimiento e investigador/a: José Berenguer 1985.



Descripción: Sitio con grabados parietales, en algunas ocasiones asociados con estructuras de piedra de muros altos y planta rectangular, ubicados al oeste de la quebrada del Loa.

En el estilo presente en este sitio se representa un personaje antropomorfo, con aspecto felino, de cabeza cuadrada irradiada. De brazos abiertos portando dos varas, posicionado sobre 2 grandes camélidos unificados por sus cuartos traseros o sobre un “trono de camélidos bicapites”. Representación se repite al menos 9 veces en varios paneles variando en la presencia o ausencia del trono. Las figuras de este sitio estarían ejecutadas por percusión, sobre la superficie rugosa y repasados por raspado. Algunos de los grabados pudieron haber tenido pintura roja, la que se deterioró por la acción de agentes naturales. En este estilo la figura humana adquiere mayor frecuencia y centralidad en la composición de paneles, siendo el papel del camélido mas periférico y esquemático.

Ubicación: Alto Loa, entre las localidades de Santa Bárbara y La Isla. 90 km al NE de Calama.

Coordenadas: No encontrada

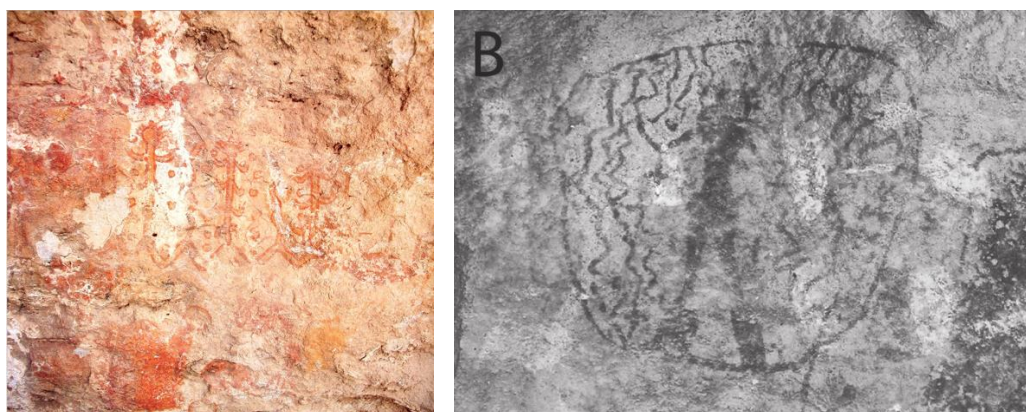
Estilo del arte rupestre: La Isla

Cronología estimada: Sería posterior a estilo Taira, pudiendo pertenecer al periodo Medio (500-1100 d.C.)

Asociación con otros sitios: Santa Bárbara -103, similitud estilística de algunas piezas encontradas en Quito y Séquito.

Nombre del sitio: **Cueva Blanca**

Año descubrimiento e investigador/a: Indeterminado.



Descripción: El sitio corresponde a un alero rocoso, donde se definió el estilo homónimo. El estilo cueva Blanca se caracteriza por ser principalmente geométrico, polícromo, presente en abrigos rocosos, distribuyéndose desde el Alto Loa al extremo sur del Salar de Atacama. En este desaparecen progresivamente los rasgos anatómicos de figuras humanas y animales, volviéndose más rígidos y disminuyen las figuras de camélidos, aumentando las figuras geométricas como líneas onduladas, en zigzag y cruces.

Las pinturas Cueva Blanca se registran en sólo ocho sitios del alto Salado (quebrada y vega incluida), su presencia es bien notoria, porque se instala en espacios estratégicos que marcan territorialidad, como en los puntos de acceso o confluencias de quebradas, en rutas de tránsito interiores y hacia el exterior de la cuenca del Salado (curso medio del Caspana, quebrada de Incahuasi, sector ríos

Toconce/Ojalar), o asociados a lugares con valiosos recursos tales como minería en Incahuasi y forraje para camélidos en la vega de Turi (Sinclair 2004).

Ubicación: Cuenca alta del río Salado (precordillera), río Hojalar.

Coordenadas: No encontrada.

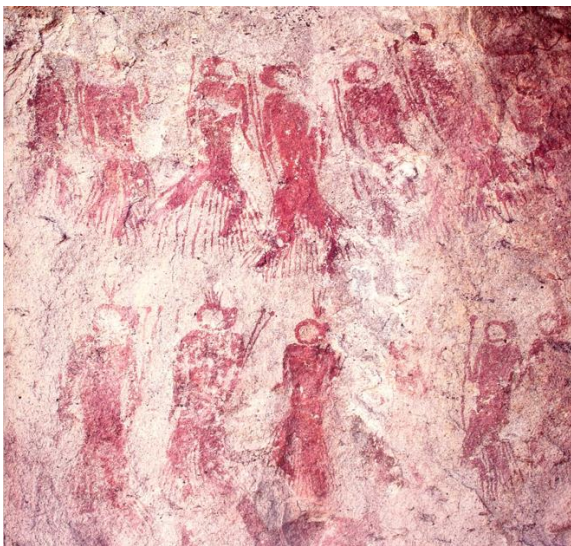
Estilo del arte rupestre: Cueva Blanca.

Cronología estimada: Formativo Medio (500 a.C.- 100 d.C.) y Formativo Tardío (Fase Turi Aldea A- 100 - 700 d.C.).

Asociación con otros sitios: 2 Loa 16/6, Ojalar, La Capilla, similitud estilística con elementos de cementerios Topáter-1, Chorrillos y río Salvador (Loa Medio).

Nombre del sitio: **Confluencia**

Año descubrimiento e investigador/a: ¿Francisco Gallardo - 1996?



Descripción: Corresponde al abrigo rocoso, donde se define el estilo rupestre Confluencia. Se caracteriza por ser de tipo naturalista, estando ubicados principalmente en aleros. En las escenas se hace referencia a caza y animales salvajes, observándose figuras humanas y animales en su mayoría camélidos, pintadas en rojo y rojo-amarillo. De tamaño pequeño (20 cm de alto), hay un esfuerzo por acentuar los rasgos anatómicos de las figuras, con torsos y caderas amplias, cinturas delgadas y piernas o extremidades extremadamente contorneadas y el efecto de animación o movimiento que ostentan. Los seres humanos son representados de perfil con armas en sus manos como propulsores y dardos. A veces, se registran con faldellines, con tocados con penachos de plumas o desnudos. En su mayoría, se trata de pinturas, pero igual existen algunos surcos que se realizaron para dar volumen a las figuras.

Ubicación: Precordillera de la subregión del río Salado, quebrada del Río Caspana (confluencia con río Salado).

Coordenadas: No encontradas.

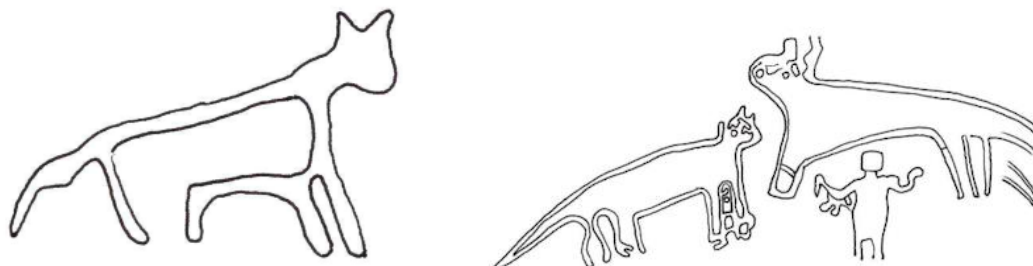
Estilo del arte rupestre: **Confluencia**

Cronología estimada: Formativo Temprano Inicial (1500 a 500 AC).

Asociación con otros sitios: 2Loa 15/13, alero Ayquina, Quebrada Patos, Alero el Pescador, alero Los Danzantes.

Nombre del sitio: **Chacras Viejas - Lasana**

Año descubrimiento e investigador/a: Indeterminado.



Descripción: Conjunto de paneles de arte rupestre con presencia de grabados y algunas pictografías en bloques de liparita. Se registran figuras antropomorfas, zoomorfas y motivos abstractos.

Ubicación: Alto Loa, en sector este del valle de Lasana, aproximadamente 2 km al norte de Chiu Chiu.

Coordenadas:

- 22°19'0.40"S - 68°38'51.10"O
- 22°18'57.00"S - 68°38'49.90"O
- 22°19'4.60"S - 68°38'51.10"O
- 22°18'50.00"S - 68°38'48.30"O

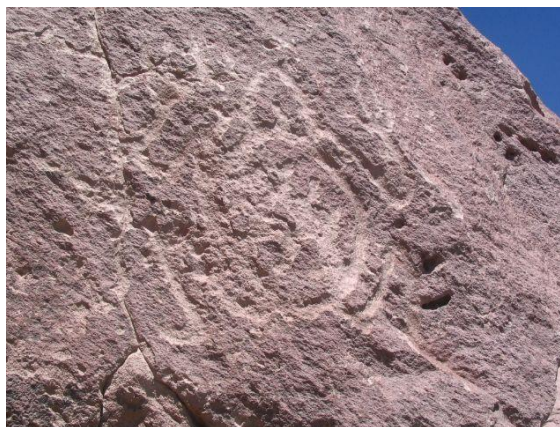
Estilo del arte rupestre: Indeterminado.

Cronología estimada: posiblemente periodo Medio e Intermedio Tardío y algunos coloniales.

Asociación con otros sitios: Descanso en Lucio, Lasana.

Nombre del sitio: **Pona – Lasana**

Año descubrimiento e investigador/a: Indeterminado.



Descripción: Conjunto de paneles de arte rupestre con presencia de grabados y algunas pictografías en bloques de liparita. Se registran figuras antropomorfas, zoomorfas y motivos abstractos.

Ubicación: Alto Loa, en sector este del valle de Lasana, aproximadamente a unos 4-5 km al norte de Chiu Chiu.

Coordenadas:

- 22°17'31.20"S - 68°38'15.70"O
- 22°18'13.10"S - 68°38'28.50"O
- 22°17'31.20"S - 68°38'15.20"O
- 22°17'22.70"S - 68°38'11.20"O

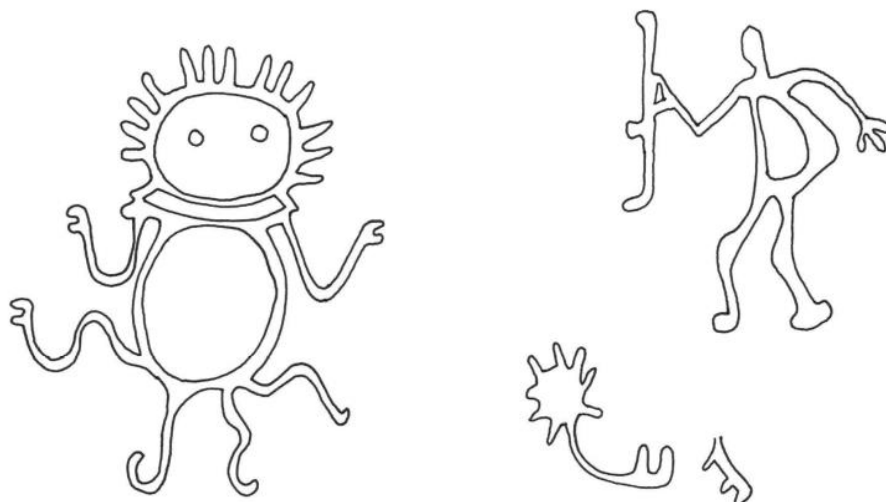
Estilo del arte rupestre: algunas representaciones se pueden asociar al estilo o fase La Isla.

Cronología estimada: posiblemente periodo Medio e Intermedio Tardío y algunos coloniales.

Asociación con otros sitios: Chacras viejas, Descanso en lucio, Lasana

Nombre del sitio: **Descanso en Lucio - Lasana**

Año descubrimiento e investigador/a: indeterminado



Descripción: Conjunto de paneles de arte rupestre con presencia de grabados y algunas pictografías en bloques de liparita. Se registran figuras antropomorfas, zoomorfas y motivos abstractos.

Ubicación: Alto Loa, en sector este del valle de Lasana, aproximadamente 2 km al norte de Chiu Chiu.

Coordenadas: Paneles

- 22°18'43.70"S - 68°38'42.40"O
- 22°18'41.00"S - 68°38'37.10"O
- 22°18'41.90"S - 68°38'41.50"O
- 22°18'37.20"S - 68°38'36.20"O

Estilo del arte rupestre: indeterminado

Cronología estimada: posiblemente periodo Medio e Intermedio Tardío y algunos coloniales

Asociación con otros sitios: Chacras viejas, Lasana

Nombre del sitio: **Yerbas Buenas**

Año descubrimiento e investigador/a: 1992- Javier Tamblay



Descripción: Se compone de 6 afloramientos con arte rupestre algunos con la tradición naturalista estilo Taira, encontrándose pinturas, grabados sin pintura y pictograbados de camélidos similares a este estilo. De unos 150 cm de largo, se caracterizan por el gran tamaño del cuerpo respecto a lo pequeño de su cabeza y orejas. Cuello de inserción baja. Dorso y vientre convexos, cuartos traseros bien definidos, cola bien implantada. Las patas se curvan ligeramente hacia adentro.

También se observa otro subestilo “Curte” asociado a Taira. Estos petroglifos de 3,5 a 4,5 metros de largo y 1,5 a 2,5 de alto. Se realizan mediante un grabado ancho y poco profundo de la roca (líneas de 1 a 2 cm de ancho por 0,3 a 1 cm de profundidad máxima). Se encuentran en grandes paredes naturales que dominan el escenario donde se encuentran. Entre los animales representados se observan patos, zorros y camélidos hembras y machos y también algunas figuras antropomorfas.

En otros paneles son visibles representaciones del estilo Yerbas Buenas 1, tipo 1 “budas”, que corresponden a petroglifos, y/o posiblemente pictograbados que perdieron su pintura por la erosión. Representan personajes en actitud hierática, vistos de frente, están

sentados con las piernas cruzadas; de cintura angosta y hombros anchos, con brazos largos, sin detallar manos ni pies, al parecer tampoco el rostro. La cabeza está lograda por un óvalo alto, cuyo mentón se sobrepone al pecho, carecen de cuello. En el bajo vientre hay líneas que podrían representar taparrabos.

También estaría presente el estilo Angostura, con camélidos con trazos esquemáticos e imprecisos, siluetas cuadrangulares a triangulares, cuartos traseros abreviados a triangulares, colas curvas unidas a la línea exterior del cuarto trasero, en ocasiones el vientre en “V” o “W”. En este estilo también estarían representados felinos de distintos tamaños. En algunos bajorrelieves del sitio serían de un estilo naturalista vinculado a La Aguada, registrándose perros y un mono.

Ubicación: Cuenca del Salar de Atacama, Pampa Viscachillas, al noreste de San Pedro de Atacama

Coordenadas: No encontrada

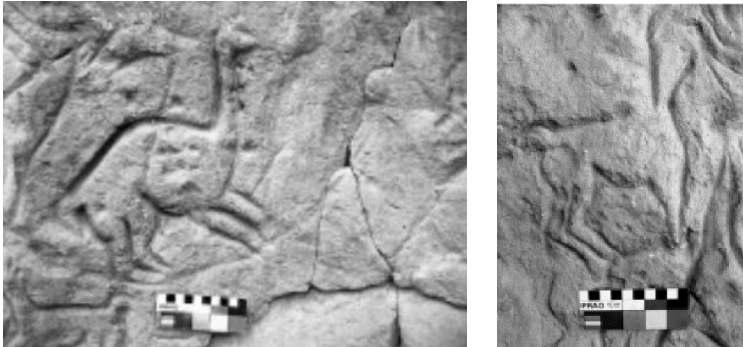
Estilo del arte rupestre: Taira, subestilo Curte, Angostura, estilo 1 Yerbas Buenas, La Aguada.

Cronología estimada: datación relativa 400 a.C. hasta periodo colonial.

Asociación con otros sitios: similitudes estilísticas con Tamentica, La Aguada y otros sitios de Atacama.

Nombre del sitio: **Gatchi 02-Vi-90**

Año descubrimiento e investigador/a: Le Paige 1963, Indira Montt (2006).



Descripción: Sitio de unos 20 m², emplazado a 5 m del lecho de la quebrada Vilama y apegado a la pared misma de esta. En este sector hay 24 paneles de arte rupestre donde se registran camélidos, que se ajustaban a los cánones definidos para los estilos Kalina o Puripica del Arcaico Tardío y Taira Tulán del formativo temprano, además de la combinación de ambos estilos (Montt 2006), entre otros de estilo no determinado.

Camélidos de tradición naturalista con factura mediante grabado, representación de cabezas triangulares, dos patas, ausencia de superposiciones, adiciones y repasos, camélidos grabados en conjunto (Kalina), grabados en bloques muebles (Puripica) y asociados por contigüidad a ocupaciones de carácter habitacional.

Los asociados a Taira – Tulán, tiene características como: factura mediante grabado y pictograbado, naturalismo, animación y movimiento, representación de cabezas redondeadas, cuatro patas, camélidos grabados en conjunto, presencias del tema “camélido con su cría”, grabados en pared de quebrada.

Ubicación: Quebrada intermedia 2.700 msnm, Cuenca del río Vilama (5km al norte de San Pedro de Atacama).

Coordenadas: No encontrada

Estilo del arte rupestre:

Kalina, Puripica, Taira – Tulán.

Cronología estimada: Arcaico Tardío y transición al Formativo

Temprano – 3685 +/- 50 AP (fechado más temprano) 3190 +/-55 (ocupación más reciente).

Asociación con otros sitios: Presencia de camélidos en

contextos domésticos como en los sitios de Puripica-1 y Tulán-54 (Uribe y Agüero 2011).

Nombre del sitio: **Chug Chug**

Año descubrimiento e investigador/a: indeterminado



Descripción: Chug Chug es el sector con mayor frecuencia de geoglífos en toda la región, con 18 sitios y 560 motivos. La mayoría de las figuras se encuentran dispuestas en las laderas de los cerros, aunque hay tres que se ubicaron en superficies planas. Nueve son sitios exclusivos de geoglífos, mientras que seis están asociados a estructuras de carácter ceremonial, dos a estructuras habitacionales y uno a ambos tipos de estructuras. La mayor concentración se

encuentra en el conocido sitio de Chug-Chug Geoglífos (n=402 motivos), seguido bastante más abajo por los sitios Chug-Chug Este 1 (n=57), Chug- Chug Este 4 (n=26), Aguada Chug-Chug (n=24) y Abra Norte Chug-Chug (n=17). Todos los demás poseen menos de 10 motivos.

Los geoglífos fueron realizados mediante técnicas de sustracción, adición y mixtas.

Se presentan figuras de tipo antropomorfo, zoomorfos y geométricos.

Ubicación: Depresión intermedia, en la cordillera del Medio, entre la serranía de Montecristo y la quebrada de Chug Chug.

Coordenadas: UTM 481956 - 7545040

Estilo del arte rupestre: Se identifican 5 estilos para este sitio definidos por Arévalo (2019). En cuanto a los camélidos son representados de manera naturalista rememorando en algunos casos los estilos Kalina y Taira Tulán de tierras altas.

Cronología estimada: En su mayoría se pueden adscribir al periodo Intermedio Tardío (ca. 900-1450 d.C.). Dentro de la ruta hay evidencias que sugieren su uso desde el periodo Formativo hasta la llegada el Tardío.

Asociación con otros sitios: Sitios de la región de Tarapacá y del interior de la II región, como los oasis de San Pedro de Atacama.

Nombre del sitio: **Quebrada Quesala**

Año descubrimiento e investigador/a: Hugo Morales (1997), Daniela Valenzuela (2000).



Descripción: se compone de 5 agrupamientos a lo largo de la quebrada donde se registraron 57 conjuntos de arte rupestre que suman un total de 196 paneles. La técnica de la mayor parte del arte rupestre es el grabado, ya sea por incisión, percusión o raspado. Hay escasos dibujos pictograbados. El grupo naturalista es el más frecuente y comprende representaciones de camélidos naturalistas del estilo Taira o serie Taira-Tulán de la zona atacameña. En asociación a los camélidos naturalistas (los que presentan diferentes modalidades), se hallan profusamente representadas aves y, en menor medida, felinos y zorros, todos de manera naturalista. La figura humana es escasa en asociación a estos temas. Este grupo se encuentra presente en los cinco agrupamientos de arte rupestre definidos.

En muy baja frecuencias aparecen representados motivos abstractos, batraciformes, zoo antropomorfos y antropomorfos. Los paneles de arte rupestre están asociados en algunos casos a senderos que atraviesan la quebrada.

Ubicación: quebradas intermedias del margen oriental del salar de Atacama (3000-3200 msnm), 65 km al sudeste de San Pedro de Atacama.

Coordenadas: No encontrada

Estilo del arte rupestre: Taira, Taira Tulán.

Cronología estimada: Formativo Tardío, Intermedio Tardío

Asociación con otros sitios: similitudes estilísticas con sitios del Noroeste argentino (Antofagasta de la Sierra) y de la cuenca del Salar de Atacama.

ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES RUPESTRES DESDE EL LENGUAJE VISUAL; LA PERSPECTIVA REGIONAL.

Julio Sepúlveda Bravo²

Ambos trabajos sumados pretendieron alcanzar toda la región. Así del acopio de imágenes rupestres recolectadas por la pesquisa documental, obtuvimos una selección de imágenes representativas de la región, vinculadas a sitios que representan estilos, para con ellas elaborar el contenido de imágenes del **Corpus de imágenes rupestres**.³ El cual consistirá en un compendio de imágenes altocontrastadas y construidas en base a línea o de manera plana, considerando solamente la imagen, sin información de soporte ni contexto. Dada su envergadura y entidad, -quinientas imágenes- este Corpus será adicionado en forma de anexo.

Asimismo, este conjunto de imágenes representativas de la región y su información de base, nos permitirá reconocer el material para realizar el análisis artístico.

Las imágenes rupestres que nos interesan son las realizadas en el período prehispánico, es también de interés reconocer aquellas que puedan mostrar existencia local, y eventualmente origen, o de otro modo, aquellas que existiendo aquí, no existen en otros sitios. A cuyas familias de formas se les pueda trazar un desarrollo. Son importantes asimismo, aquellos estilos cuyas expresiones conspicuas se reconocen en la región, aunque pudieren existir antecedentes de estilo semejantes en otros territorios, pero con inferior desarrollo, desde la perspectiva artística.

3

² Julio Sepúlveda Bravo, Magister y Dr.(c) Universidad Autónoma de Barcelona.

³ Esta selección fue sometida a reducción necesaria. La forma alto contrastada, sin consideración del color, ni de los elementos del soporte ni del contexto. Se aislaron las características que definen la imagen, que le permitiría ser representada fielmente en cualquier soporte: su forma y composición.

CENTRANDO EL ANÁLISIS

Las obras revisadas, existen en el espacio público, su ámbito es el entorno en que se emplazan; los materiales empleados, partiendo por el soporte, ofrecen sus propiedades para construir la escena, así las diferentes capas de la piedra son empleadas como recursos para crear las imágenes, alcanzados con las técnicas adecuadas para conseguir aquello que la voluntad creativa pretende.

Esa voluntad creativa que parte por reconocer un lugar y sus propiedades, para emplazar allí el conjunto de obra visual de valor universal sempiterno.

“Los diseños han sido dispuestos sobre el paramento rocoso con una admirable percepción del espacio disponible, utilizándose con verdadero acierto las grietas, irregularidades, planos y volúmenes del soporte en la organización de la obra.” (Berenguer, J; Martínez, J. 1986:84).

En particular, intentaremos centrarnos en las imágenes aisladas de su soporte, lo que obviamente reduce las posibilidades de análisis. Sin embargo, es ineludible asumir esta posición, puesto qué: por una parte, no contamos con la información adecuada del entorno, ni particularmente del soporte. Por otra parte, la amplitud de la pesquisa es tal, que la sola reducción al análisis de las imágenes sin considerar más elementos, es sin duda, una tarea enorme.

Por cierto, esta posición no implica desconocer la importancia de lo que se está omitiendo en el análisis, al contrario, es reconocer que asumirlo en este estudio no es posible. Pues la obra de arte está compuesta incluso por la tensión que se provoca entre la materialidad con que se construye y su significación (Rojas, S. 2017:357-369); todas las relaciones y dimensiones de su soporte y relación con el contexto. Mas, para nuestro estudio, es menester hacer una reducción a las imágenes solamente.

ARTE RUPESTRE REGIONAL

No obstante el amplio y profuso campo de la investigación que trata sobre el arte rupestre del norte de país, tiene diversas aproximaciones, sus temas modulares como el contenido ofrecen las mayores interrogantes:

¿Es el simbolismo privativo del lenguaje verbal? ¿La dimensión simbólica de la vida de una sociedad, no debería ser accedida por todos sus posibles lenguajes?

Si el arte rupestre es reconocido en la arqueología como portador de información, para efectos de relaciones funcionales en la interacción social, ¿por qué no podría alcanzar su acción a contenidos simbólicos que interesarán a sus respectivas sociedades?

Como ya lo señalara Vassily Kandinsky, que vincula la reacción de la mente frente a representaciones de colores, diferencias tonales, o figuras geométricas, en su reconocido ensayo "*De lo Espiritual en el Arte*", el arte suele contener las más profundas y extensas dimensiones que superan lo meramente material del ser humano.

La línea de investigación señalada por Berenguer nos parece el camino indicado para situar este trabajo. El autor señala en el texto "*Arte rupestre: imagen de lo fantástico*", la siguiente afirmación: "*Sus autores impusieron lo simbólico y lo imaginario en el interior de las propiedades de la materia que transformaron.*"

Se trata de una afirmación suficiente para definir un enfoque que reconoce la amplitud de dimensiones en juego al analizar las imágenes, lo cual será consecuentemente desarrollado como perspectiva de sus trabajos, como revisaremos más adelante.

Esta postura se diferenciaría de la que sería imperante en el área, que no considera en el análisis de las imágenes, los alcances del orden del conocimiento que se vincula específicamente con ellas, es decir, el arte. Antes bien, lo niega.

“La arqueología del arte rupestre no suele detenerse en la perspectiva estética, porque generalmente la estima como un efecto no querido por los autores de las obras, y porque ellas estarían destinadas a otro tipo de actuación o resultado (por ejemplo, terapéuticos, mágicos positivos o negativos, marcadores de territorio, elementos de comunicación, etc.)”(Rocchetti, A.M. 1915).

Esta afirmación separa el sentido de las imágenes rupestres de la forma de las mismas; el fondo de la forma. El señalar que la estética es una resultante que contraría la intención de la realización de las imágenes, es una postura tan arriesgada, como poco lógica. Ello en razón que la “estética” de la obra -que implicaría la concreción de la expresión recogida en la imagen realizada- tendría un sentido distinto al que está destinada la propia obra. ¿Alguien puede separarle al Partenón el fondo de la forma?

Esta concepción del arte, no hace otra cosa que negar su existencia.

En arte, es la obra y no las obras, en el sentido de que no son todas las realizaciones posibles de considerar a un mismo nivel. De manera que las obras que trascienden, son las que nos interesan.

Esta pesquisa aspira a vincular los conocimientos propios de la arqueología con los del arte, sin negar la existencia de ninguno, al contrario, buscando potenciar para aclarar el conocimiento que compartiría sus beneficios en ambos saberes.

El contenido de la forma puede producir una diferencia sustantiva en la imagen, de manera que ella impacte o actúe significativamente sobre quien la ve, de manera tal, que sin su participación, vale decir, sin que la imagen contenga tal cualidad estética, ella resulte muy otra cosa, carente de la capacidad de actuar sobre quien la observa. No da igual entonces, cualquier representación. Es la imagen y sus cualidades lo que importa, cualidades de las que son portadoras algunas imágenes, aquellas

que seguramente trascendieron, por su orden conquistado no por su condición de durabilidad material. Y seguramente se sometieron a repeticiones o bien fueron fundamento para nuevas imágenes.

Habrán estilos, que tienen relaciones de forma, rasgos formales. Dentro de ellos habrá formas significativas que seguramente se repiten; familias de formas dentro de las que se inscriben ciertos estilos, pero además habrá ejemplos notables de obras de esos estilos que tienen esas familias de formas.

Que el hombre no sea dueño de sus obras, implica afirmar que, más allá del nivel consciente del autor para ejecutar de determinado modo una obra, ésta se produce con lo que el autor incluso no sabe que sabe, e incluso considerando imponderables. La creación es un misterio, que tiene la característica de lo no deducible, diferente por ejemplo al desarrollo por la vía de fórmulas, como se obtienen resultados valiosos en otros conocimientos.

¿Cómo es que se comparte por épocas y lugares cierta familiaridad en las formas representadas?, incluso a veces sin que posea conocimiento previo sobre otra, con la cual luego de realizada se constata tal familiaridad. Sin embargo, es la obra y no las obras, sólo alguna trasciende, como un ejemplo virtuoso que contiene a un tiempo toda la carga de aquello que la produjo, del paisaje, contexto, época, modos de ser, expresado en su comparecer.

CARACTERÍSTICA DE LOS ESTILOS

NORMA DE PROPORCIÓN

Los estilos mantienen elementos familiares que los vinculan, estos son principalmente de forma. No obstante, especialmente cuando son diseños complejos, tales elementos comunes, alcanzan la composición. Siempre en ellos podemos encontrar los factores comunes pesquisando con la observación o recurriendo a los planteamientos que entregan herramientas compositivas que, en

general, se relacionan con los ejes estructurales: vertical, horizontal, diagonal; con la Simetría, Oposición, Repetición, Subordinación y otros conceptos, pero, no confundir, para crear no existen las fórmulas. Efectivamente, no existe una norma de proporción que siguiéndola baste para que resulte una obra bella, de otro modo, dos obras podrían estar construidas con el mismo patrón proporcional, pero sólo una de ellas resplandecer de belleza. Los elementos que participan en la definición de esa belleza tal vez sean tantos, o de tal complejidad, que podrían aumentar las dificultades a proporcionar de tal modo, que sea imposible de manejar conscientemente, quizás solo alcanzamos a definir y manejar de forma rústica tales elementos, quizás algunos que lo hacen, ni siquiera ejercen un control consciente sobre ello, como confiesan los creadores de todos los tiempos. De esa amplitud de elementos incontrolables puede provenir el carácter de indeducible que define a la creación.

No obstante lo anterior, al conocer los elementos que conforman una imagen y los roles que tales asumen en una determinada representación, al comprender el qué de una imagen, produce qué en un espectador, podemos acercarnos al amplio espacio que existe para comprender las imágenes y su elaboración.

FORMA GEOMÉTRICA, FORMA ORGÁNICA

El aporte desde las ciencias sociales es fundamental para introducirnos en las claves del conocimiento de nivel “molecular” de elementos que componen los bienes simbólicos de nuestra cultura originaria. En su análisis del arte rupestre de Cueva Blanca, González enfatiza que para el estructuralismo *“El mundo cultural está construido de relaciones entre las cosas que los antropólogos y arqueólogos deben decodificar, es decir, descubrir la estructura expresada en ellas. Estas relaciones son significativas, puesto que comunican valores, ideas y reglas de vida”*. (González, 2005:58).

Para descubrir la estructura, entonces, esas relaciones se manifestarían de manera privilegiada a través de la simetría, a la hora

de representar las experiencias perceptuales del medioambiente, en el plano bidimensional que alberga a las imágenes.

La misma autora hace una interesante referencia a la simetría como base gramática en el lenguaje visual citando a dos teóricos: *“Washburn y Crowe (1988) señalan que las descripciones de la simetría sobre la disposición espacial de las partes en un universo gráfico dado, son superiores a la creación de gramáticas específicas, porque las unidades y los principios simétricos están universalmente presentes en todos los diseños repetidos de todo grupo cultural. Los autores señalan que estos principios matemáticos constituyen las reglas que gobiernan la composición y yuxtaposición de las formas del mismo modo que un lenguaje gramático.”* (González, P. 2005: 59). No obstante, la concreción de tales principios matemáticos, estos no son referenciados. La autora también refiere a la importancia de la simetría para la Gestalt señalando que es un elemento cognitivo perceptual universal, fundamental en el proceso de información acerca de las formas, nuevamente recurriendo a los autores anglosajones mencionados: *“Las simetrías son parte del mapa organizacional- cognitivo de una cultura, y su clasificación se traduce significativamente en la manera en que los miembros de esa cultura particular perciben su mundo “(Washburn & Crowe 1988: 24), en González, P. 2005:59).*

SIMETRÍAS EN ESTILOS LOCALES

Podemos diferenciar los indicios de los antecedentes originarios de la forma y sus relaciones simétricas que se vinculan con la cultura desarrollada en la zona. Una diferencia surge a primera vista con la geometría de buena parte de las figuras de Chug Chug, por ejemplo, donde la axialidad, la ortogonalidad y la proporción de sus formas, son estrictas y regulares, de segmentos proporcionales reiterados, contruidos en base a ángulo y línea recta.

Es decir, claramente una abstracción modulada e utilizada como expresión de un patrón que resuelve interpretar representaciones con su batería singular de nociones gráficas que

conducen a detectar fácilmente la identidad y pertenencia de las imágenes por ellos realizadas. En ellas se reconoce por ejemplo el giro reiterativo de un cuadrado conformando una figura por rotación; o los ejemplos de simetría bilateral, en que las formas se repiten a partir de un eje central; o de traslación en que la figura se repite a distancia constante del eje.

Estas imágenes “andinas foráneas a la región” tienen una concepción basada en el concepto angular, proporcional, modular y reiterado, construido a partir de la línea y el ángulo recto, lo que también se expresa, por supuesto, en figuras planas no solo lineales, de modo tal que existen una serie de combinaciones de polígonos ortogonales, equiángulos. Lo que implica una abstracción que denota un orden y planificación muy estructurado, globalizante e impositivo, congruente con la dominación imperial, que en un momento asumiría su uso en el más amplio repertorio del mundo visual en todas sus posibles dimensiones.

La familia de formas orgánicas que se opone a la anterior, surge con mayor espontaneidad, a partir de una interpretación más directa de las formas de la naturaleza, de las estructuras propias de los elementos naturales donde la línea recta es invisible por lo escasa y la combinación línea y ángulo rectos es inexistente.

Esta dualidad, de forma geométrica y forma orgánica, correspondería al reconocimiento de un primer planteamiento inicial respecto a la concepción de la forma en que se expresan las representaciones del arte rupestre de nuestra zona. Sin embargo, es sólo un punto de partida. El verdadero desafío estaría en reconocer las eventuales diferencias formales entre las expresiones de los diferentes estilos involucrados y las características que ellos tendrían, particularmente el pesquisar en el grupo que no sería parte de las formas lineales angulares. Aquel, que pueda tener mayores antecedentes propios, en relación a la zona.

Cuando se habla de la imagen directamente, se lo hace con rodeos, con aproximaciones a supuestos efectos, conexiones entre ellas y determinadas acciones o conductas humanas, significaciones,

etc. Pero lo que no suele hacerse, es señalar exactamente qué de la imagen produce qué de aquellas cosas con las que se le supone relacionadas. Siempre es una materia pendiente.

LENGUAJE

ARTE Y ARQUEOLOGÍA

Es necesario fortalecer la relación de estudios interdisciplinarios que vinculen el arte rupestre desde la arqueología y la teoría del arte. Una posición reiterada tendería a concebir de modo un tanto restrictivo las posibilidades de alcance del fenómeno artístico, así por ejemplo, la visión del arte rupestre como mensajes de comunicación, es decir, el arte desde una mera función comunicativa, sería necesario considerar o modificar como posibilidad de análisis. Por una parte, ampliar el conocimiento del lenguaje visual empleado en tal función comunicativa; por otro y más importante, el conocimiento de las dimensiones superiores a la mera funcionalidad que algunos autores le asignan, puesto que en rigor el estatuto del arte supera largamente tal restrictiva visión, de la cual solo queda el margen de lo decorativo. Aunque existe quien sostiene que incluso, debiera quitársele el apelativo de arte a estas imágenes rupestres.

Es más, tal vez el arte rupestre sea el lugar donde existe la mayor posibilidad de albergar las ideas complejas de las sociedades de la época, allí donde comparece la ideología, se expresa y se transmite. Con un lenguaje – el más complejo registrable de tales sociedades por mucho tiempo -, al cual nosotros no hemos tenido capacidad de comprender. Por lo demás, función del arte en todos los tiempos. En una línea coincidente con el contenido de las imágenes rupestres, existen también autores que afirman que durante la colonia hubo sistemas de significación andinos y de emisión de discursos propios con imágenes que circularon al margen de la escritura. (Martínez, J.L; Arenas, M. 2008:29-130)

CÁLCULO DE UN LENGUAJE

Existiría una cierta definición de los lugares donde se encuentran, cierta, definición epocal, del contexto cultural al que correspondían; asimismo de sus técnicas y elementos que los construyen. Lo que habría que agregar es lo que singulariza la forma de cada estilo, aquello que se comparte y define la pertenencia de la pieza a tal o cual familia de formas. Descubrir los elementos del **cálculo de un lenguaje**: las características de dimensión de sus partes, de relaciones entre ellas, de proporciones. Cómo utilizan los elementos gráficos a los cuales recurren. Es decir, la disposición en el espacio de los elementos gráficos que componen la imagen, lo cual evidentemente, es permanente y anterior a la materialidad con que la construyen. Así por ejemplo, un perfecto círculo o un imperfecto cuadrado, pueden ser hechos con carbón sobre piedra o con bolígrafo sobre papel, o con el cursor de un computador sobre la pantalla. El tipo de lápiz en este caso, carece de importancia. Ésta radica en el orden gráfico que ejecuta, en la imagen que construye.

Tendríamos en la literatura referida al arte rupestre regional y extra regional, una amplia visión del estado del arte, considerando especialmente sus características físicas, constructivas de ubicación espacio temporal y cultural; no obstante, el sentido que este portaría, que cuenta con cierta información no contrastada y diversa, estaría menos claro. ¿Cómo llegar a respaldar -aún inicialmente con información cualitativa- los antecedentes para manifestar la existencia de una ideología medioambiental?

LENGUAJE VISUAL

El mayor alcance del lenguaje visual, en tanto disciplina de estudio, permite reconocer elementos que construirían una representación, los componentes técnicos de ella, que informarían respecto de su peso visual, contraste, equilibrio, simetría, rasgos estructurales, etc.

Incluso, sería posible atribuir con cierta certeza, propiedades plásticas, acuerdos estéticos perceptivos que para un ojo adiestrado no es complejo. Sin embargo, para alcanzar la significación de una imagen por medio del análisis visual, y que producto de ello se obtenga una interpretación compartida por todos quienes la ven, es un tema de otra complejidad.

Digamos que no existe un lenguaje visual -científicamente contrastado- a qué echar mano (Dondis, D. 1998; Sepúlveda, J. 2000). Digamos también, que hoy el arte visual tiene un campo de desarrollo de tal amplitud, que esta preocupación queda referida a algunas de sus disciplinas solamente.

Para nuestro estudio, sí sería altamente provechoso contar con herramientas inequívocas que nos permitieran señalar fehacientemente, que tales imágenes expresan inequívocamente tal contenido. Como si de leer un poema se tratara, donde al menos su lenguaje fuera conocido y compartido. Pues no solo tenemos ese problema, que el conocimiento visual aún no despeja; tenemos además la complejidad que las imágenes estudiadas fueron realizadas hace cientos, sino miles de años.

Reconocemos que sería de gran utilidad la fortaleza de un lenguaje visual, pues nos permitiría reconocer con adecuado nivel de certeza, que las imágenes dicen lo que creemos que dicen. De otro modo, estamos pretendiendo análisis artístico mediante, reconocer claves profundas que el arte portaría y que se sitúan más allá de determinados valores constructivos. ¿Cómo reconocemos los conceptos que el arte desarrolla en la actualidad? A tal efecto, el lenguaje verbal, sustenta esta tarea. Incluso en ello, podría la forma ni siquiera intervenir, como de hecho sucede en innumerables obras de arte contemporáneas. Es decir, un lenguaje explica a otro. Aun así, tampoco la explicación única le importaría a buena parte del arte de este tiempo, más bien valoraría lo contrario.

Lo que valora en profundidad buena parte del arte actual, es el concepto que habría en juego.

Lo cierto es que estaríamos frente a obras de otro tiempo, que habría que intentar comprenderlas con los conceptos de la época en que habrían sido realizadas, cosa de la cual tampoco hay certezas. En tal perspectiva, es necesario el esfuerzo por comprender la concepción implícita del arte en las obras realizadas, pues sería la clave necesaria para alcanzar un análisis satisfactorio de las imágenes en cuestión.

Lo anterior obliga a reconocer el contexto geográfico, cultural, epocal, para verificar si lo leído por medio del lenguaje visual va teniendo sentido con lo que se conoce respecto de la sociedad que los realizó. Sin embargo, ¿llegará la arqueología a dilucidar las significaciones profundas de las sociedades a ese nivel? Pues es a ella a quien le correspondería esta tarea.

De momento, los conceptos de orden factual utilizados en la realización de tales imágenes, son un aún basto campo que requiere análisis. Los que evidentemente se agregarán al contenido develado por las ciencias correspondientes, en la medida de su disponibilidad. Para nuestro estudio, en ejemplo analizado más adelante como caso emblemático, referido a Taira, es precisamente el camino seguido.

LENGUAJE COMPARTIDO

Los contenidos deben ser considerados, pero además la importancia como medio que se produce con una condición que si la consideramos, con las funciones que incluso siglos o más bien milenios más tarde, aún tenía el arte, como todas aquellas estrictamente comunicativas por ejemplo.

La especialización de las distintas áreas de conocimiento o disciplinas que se ocupan de determinados saberes, que se han desarrollado con el avance de nuestras sociedades, no deja fuera al arte. Así por ejemplo, en la edad media, los artistas visuales asumían una multiplicidad de tareas bastante más amplia de las que

actualmente se le reconocen al campo; la comunicación visual es una de ellas. O que más bien, se han separado de la disciplina central, profundizando su especificidad, sin dejar de pertenecer a las artes de la visualidad, en buena parte de su conocimiento, como asociación general. Lo cierto es que esta separación de la tarea comunicativa visual, ha permitido reconocer lo producido hasta allí en el área: lenguaje, práctica, nociones teóricas, en fin. Una larga tradición y conocimiento, que la individualiza dentro de la familia de las artes visuales y las vincula a través del lenguaje visual compartido.

ESPACIO PÚBLICO

Se debe considerar la indudable importancia de presencia y comunicación que pudiera tener el arte rupestre en una sociedad en que este podría ser una valiosa posibilidad técnica y funcional de acoger un mensaje común conservable, pues al no existir el espacio de la lecto escritura, los conceptos correspondientes al espacio público -además de la oralidad- podrían contar con el arte rupestre como espacio de comunicación y relación pública de ideas.

La capacidad interpretativa, impactada por la pérdida de la pertenencia a la cultura que generó la imagen, nos sitúa en la necesidad de un esfuerzo que reemplace este antecedente por el análisis profundo. El riesgo de interpretar, percibir o sentir, lo que procuró el autor, ciertamente es imposible de eliminar. Más bien la única certeza que es posible tener, es la imposibilidad de alcanzar certeza.

Existen campos más mensurables conforme más funcionales sean las ideas a comprobar -en tal espacio estaría la función comunicativa-, sin embargo, la dimensión no sólo estética, sino completa de lo que alberga la forma, aquella que la sitúa entre las artes, se aleja de tal cercanía de comprobación.

El arte se juega en la interpretación, las imágenes rupestres – como expresión humana- implican la ejecución de una expresión sensible realizada por expertos que tenían un rol en el grupo social.

MARCO TEÓRICO

La traducción del medioambiente tridimensional al plano bidimensional

Cuando realizamos imágenes, hacemos una traducción de la experiencia obtenida en el medioambiente, donde nos enfrentamos a múltiples dimensiones, que podemos abreviar en tres: alto, ancho y largo, para acudir con ello definir apenas la envergadura física de lo representable, pero solo ello. Y lo traspasamos sobre un plano con sólo dos dimensiones. En la definición del orden que nace de aquello, participarían además factores como: las condiciones genéticas, antropogenéticas que nos son comunes; por supuesto las particularidades de la singularidad del propio entorno -que no serían necesariamente similares todas-; así como las anteriores experiencias del grupo social en que se está inserto y otras. Todas ellas, producirían ciertas regularidades con que una cultura enfrentaría el proceso realizador, que iría resultando en una singularización de su carácter, que al expresarse gráficamente debiera ser objetivable, pesquizable.

Entre las herramientas que tenemos para la realización del análisis de las imágenes representadas, estarían la aportadas desde la arqueología y la antropología, que en lo fundamental contribuyen al reconocimiento de carácter conceptual que envuelve la cultura del tiempo y lugar de realización; también reconoceríamos las propias rutinas artísticas y sus mecánicas factuales, entreveradas con la geometría, por ejemplo. De manera relevante, las leyes de la Gestalt completarían la caja de herramientas.

He aquí esbozado nuestro marco teórico, para esta tarea que se intenta abrir camino en la soledad de lo pionero.

Buscamos considerar expresiones de, el cálculo de un lenguaje, los pasos iniciales pero firmes de un lenguaje visual que es cimiento histórico en la cultura de esta parte del mundo. La condición excluyentemente humana de crear imágenes se manifiesta nítida, con registro perenne que nos permite hoy -a pesar del tiempo y del hombre- reconocerlas y emocionarnos con ellas, aunque el propósito de su realización se haya esfumado?

Podemos constatar que el realizador de imágenes organizó sobre la superficie mediante técnicas simples pero llenas de ingenio, formas quizás llenas de sentido, ciertamente organizadas, que representaban las ideas de su tiempo y lugar.

Esta organización de líneas, formas, puntos y planos sobre una superficie fue realizada de acuerdo a reglas ... las que estudia la psicología de configuración.

ARTE Y COMUNICACIÓN VISUAL

Esta investigación no esconde su propósito de servir a los realizadores de imágenes, especialmente de la región. Por ello, es menester reconocer el estado del arte de las disciplinas vinculadas a las artes de la visualidad, en relación al lenguaje visual.

El enfoque con que nos aproximamos al empleo del lenguaje visual para el análisis de las imágenes rupestres centenarias, es según Ángel Rodríguez, el que señala que la base esencial del lenguaje visual se establece en la relación que existe entre las dimensiones físicas de los mensajes y las formas que percibimos al interpretarlos. Es por tanto, en la relación forma-sentido en que este trabajo se inscribe para estudiar la imagen estática.

Es necesario que todo realizador conozca el cálculo del lenguaje a utilizar, generado en la relación de los elementos físicos dispuestos en el mensaje y la capacidad perceptiva del receptor.

En los estudios arqueológicos revisados abundan las estimaciones que atribuyen a la funcionalidad comunicativa, la misión superior de las imágenes rupestres, particularmente a aquellas vinculadas con lugares situados en pasos de caravanas.

Lo que se podría conectar con la aproximación a la lectura o interpretación de la imagen como reconocimiento de mensajes, de algún modo semejantes a lo que podrían ser hoy los carteles camineros, incluso la señalética de carretera.

Más allá de que la función comunicativa en términos visuales, fue durante siglos, desarrollada por los talleres de artistas y que se le reconoce a la comunicación visual como una función cuyo antecedente histórico se encuentra en la actividad artística, los campos de las artes visuales han visto diferenciar sus quehaceres al menos en los propósitos del arte y de comunicación visual, de modo claro.

No obstante, en este trabajo cuando se acude a la comunicación visual, se intenta reconocer y formalizar el conocimiento que el arte ha desarrollado para cumplir sus objetivos, con objeto de beneficiar el conocimiento del lenguaje visual, que les es común a ambas disciplinas.

Con comunicación visual ni con arte hay certezas de lecturas, existe más bien interpretaciones.

Desde la comunicación visual, no existe el conocimiento para dar respuesta científica a la comprensión con imágenes. Dondis enfatiza que la comunicación visual no se ha intentado analizar ni definir. *“En términos de estructura del modo visual, no se ha obtenido ningún método de aplicación”* (Dondis, 1998:22)

Por tanto existen discursos explicativos de la comunicación visual, pero nada semejante a la lingüística que asegure inequívocamente el sentido y proporcionen un orden riguroso de

combinaciones y coordinaciones, como en la realización de mensajes textuales.

El arte, en cambio, pareciera ofrecer mayor amplitud para reconocer diferencias respecto a las significaciones que las obras producen, las interpretaciones diferentes frente a los mismos estímulos, es más bien valorada en la actualidad.

En este estudio nos interesa la forma no la materialidad del soporte. Nos interesa investigar acerca de los aspectos básicos del lenguaje, comunes a cualquier medio y anteriores a cualquier técnica

“Representar no significa otra cosa que poner de relieve los caracteres pertinentes” (Arnheim, 1995:179)

Durante toda la pesquisa, circundamos la idea de la pertenencia creativa a la zona de las imágenes revisadas, ¿cuáles de ellas serán originadas en el territorio? ¿O, al contrario, de dónde proviene tal familia de formas?

¿Será posible también, que imágenes de una familia de formas vinculada y abundante en otra zona, tenga aquí una expresión sobresaliente, que de algún modo las valore creativamente?

¿Existe antecedentes visuales originarios de la zona? ¿Si los hay, son suficientes para reconocer la existencia creativa de una familia de formas? El origen de la forma, las primeras imágenes visuales -con nivel artístico reconocible- que se crearon en la zona, sería valioso conocer.

La complejidad de nuestras imágenes se puede definir, a través de los elementos gráficos participantes en el campo visual y su modo de comparecer, es decir, de los elementos participantes en la composición. Puede haber una imagen con una única figura que sea muy compleja, pero una composición de varias de aquellas figuras complejas en una determinada escena, lo será mucho más. De las

imágenes estudiadas obtenemos tres importantes composiciones que veremos más adelante, en formas complejas.

“¿Por qué algunos paisajes, anécdotas o gestos dan en la diana? Porque sugieren, en un medio determinado, una forma significativa para una verdad interesante”. (Arnheim, 1995:193)

Hemos dicho más arriba, que constatamos que en el estado actual, no existiría una gramática visual, pero asimismo constatamos que existen interpretaciones compartidas frente a determinados mensajes visuales, al respecto dice Ángel Rodríguez: *“Toda comunicación sin excepción posible, tiene su origen antropogenético en la interpretación subjetiva, coherente y unívoca, por parte de un grupo de individuos, de una serie de estímulos físicos objetivos”* (Rodríguez, 1998:112) Es decir, este criterio de representatividad psicológica, permitiría explicar la codificación y percepción visual en las representaciones gráficas.

Para la Gestalt, la espontaneidad con que conectamos con ciertas imágenes estaría relacionada con la organización sensorial que producen al verlas, *“en el hombre el aprendizaje parece depender de la organización”*. (Köhler, 1967:225). Las leyes de la Gestalt estarían en la estructura básica de las imágenes reconocibles y recordables más fácilmente.

LEYES DE LA GESTALT

PRINCIPIO DE ISOMORFISMO PSICOFÍSICO

La psicología de la configuración (Gestalt) utiliza el principio de isomorfismo psicofísico para fundar su análisis del mundo de los fenómenos, punto de partida para su propósito de estudiar lo que sucede dentro de los seres vivos; la manera de pensar, comportarse, percibir, recordar, resolver problemas, etc. Objeto que contendría el problema tratado. Köhler señala: *“el orden espacial experimentado*

es siempre estructuralmente idéntico a un orden funcional en la distribución de los procesos cerebrales subyacentes". (Köhler, 1967:61).

Si bien este principio es considerado actualmente, por algunos autores, el punto crítico de la teoría, contribuyó a dar lugar a un cuerpo de leyes, denominadas de organización perceptiva, plenamente vigentes. Al respecto, parece interesante destacar la opinión de uno de estos autores, Reiner Guski, para quien la Gestalt, que se ocupa sobre todo de figuras bidimensionales, describe más que explica y *"apenas hace predicciones exactas sobre jerarquía de las reglas de agrupación"*. (Guski, 1992:90). Sin embargo, destaca especialmente, la demostración de la división del campo perceptivo en figura y en fondo como *"un logro absolutamente espontáneo y connatural de nuestra percepción"*. (Guski, 1992:67).

Asimismo, afirma que Köhler logró demostrar *"que hasta el ordenamiento más caprichoso de puntos y líneas sobre el papel se ve como una unidad perceptiva organizada, en la cual se dan un orden, una regularidad y unas relaciones entre los elementos. Él le denominó "formas físicas" (physische Gestalten). Tales ordenamientos no surgen de forma arbitraria a través de unos procesos cognitivos, sino que responden a unas "leyes dinámicas naturales": automáticamente se ven unas formas o configuraciones físicas"* (Guski, 1992:67).

Rudolf Arnheim, destacado investigador de la forma dedicado al análisis del arte y seguidor de la psicología de la Gestalt, reconoce la existencia de fuerzas de organización sensorial que nos han permitido familiarizarnos con el entorno. La vista aprehende la forma de manera inmediata, captando un esquema global. Para responder sobre qué determina tales esquemas recurre a las leyes gestálticas. Defiende la existencia de categorías visuales, extrae los principios que subyacen en ellas e intenta dar cuenta de las relaciones estructurales que compondrían un panorama de mecanismos formales, que ofrece para enriquecer la experiencia y aguzar la intuición. La visión no es sólo un registro mecánico de elementos sino

que comprende, también, la aprehensión de esquemas estructurales significativos.

Nos recuerda además que según la ley básica de la percepción todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera que su estructura sea la más simple. Pues bien, *“la simplicidad exige una correspondencia de estructura entre significado y el esquema tangible. Los psicólogos Gestalt llaman a esa correspondencia estructural isomorfismo”*. (Arnheim, 1995:79).

Para este autor la universalidad de un “lenguaje de signos” sería consustancial, e incluso, excedería a la especie; *“ver significa aprehender algunos rasgos salientes de los objetos: el azul del cielo, la curva del cuello del cisne, la rectangularidad del libro...”*...”*En unos cuantos puntos y líneas sencillas es fácil ver una “cara” y esa facultad no aparece sólo en occidentales civilizados, que podrían ser sospechosos de haber acordado entre sí ese “lenguaje de signos”, sino también en bebés, primitivos y animales”*. (Arnheim, 1995:59).

REVISIÓN DE LA PSICOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN

EXPLICACIÓN GENERAL

Si bien la tesis del isomorfismo psicofísico postula la similitud entre la experiencia sensorial y los procesos fisiológicos concomitantes, Köhler advierte que tal relación isomórfica: *“No puede ser simplemente aplicada a la relación entre tales procesos y el entorno físico”*. (Köhler, 1967:137). Sin embargo, no es menos cierto también, que las configuraciones o GESTALTEN, es decir, las entidades destacadas que solo existen dentro del organismo, tienden a coincidir con lo que sucede en el plano físico. (Köhler, 1967:139).

Dos ideas serían claves para asentar esta relación: la primera tiene que ver con la discontinuidad de la superficie de los objetos, o, como es nuestro caso, de las imágenes. Esta discontinuidad de la superficie nos permite separar las entidades que percibimos. La

segunda clave estaría en la información que aportan los estímulos lumínicos, a través de los cuales nuestros ojos se contactan con las imágenes, y que nos permiten ver las relaciones formales, tales como proximidad y similitud, que existen en ellas.

Estas dos situaciones que contribuyen a la organización sensorial correcta las veremos con detenimiento.

Es justamente esta tendencia a coincidir del plano perceptivo y el plano físico, la que nos permitiría fundar el modelo de análisis con que enfrentaríamos al reconocimiento e interpretación de las imágenes.

Revisaremos la teoría, especialmente basándonos en Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, para recoger las claves que nos conduzcan a ello, al tiempo que iremos intentando cotejar de donde nace el modelo que proponemos.

Dice Goldstein, que una manera de considerar el proceso perceptivo por el cual darle sentido a los estímulos que enfrentan nuestros ojos, es conjugando dos procesos complementarios que serían los siguientes: “(1) *ORGANIZACIÓN, pequeñas unidades se agrupan en una forma mayor, y (2) RECONOCIMIENTO, la forma se percibe como la de un objeto con significado*”. Ambos procesos se encuentran íntimamente relacionados (Goldstein, 1997:180).

Revisaremos estos conceptos separadamente, y luego, veremos como interactúan en tal íntima relación. Comenzaremos con el que fue más desarrollado por los psicólogos de la Gestalt, la organización.

LA ORGANIZACIÓN SENSORIAL

Un concepto fundamental producto de las observaciones llevadas a cabo por ellos, es que, “*el sistema de percepción humano asimila los estímulos ambientales con la edición al menos parcial de*

una organización propia". (Guski, 1992:66) El desarrollo de esta idea los condujo al convencimiento de que los estímulos que nos afectan siempre actúan como UN TODO. Especialmente cuando forman una constelación que consta de varias partes.

Por ello es importante considerar que en la percepción de las partes de una determinada figura, el contexto es determinante.

En consecuencia con ello existe un principio central y ampliamente conocido, de la psicología gestáltica, el que postula que "EL TODO ES DIFERENTE A LA SUMA DE LAS PARTES". Es en esta relación todo-parte donde permanece el sentido.

BASE TEÓRICA DE LA PERCEPCIÓN

En un campo cerebral análogo al propio campo visual, existe una ordenación particularmente importante para los psicólogos de la configuración, es la organización sensorial. Realización característica del sistema nervioso. Los principios de organización se refieren a la segregación como a la unificación de las partes y las sub partes de los objetos visibles. A su vez, los objetos visibles constituyen las partes genuinas de los campos en que aparecen.

El modo como se ordenan los campos sensoriales tiene sus predilecciones, que Köhler explica de la siguiente manera: *"La agrupación tiende más bien a establecer unidades de determinadas clases. Las totalidades sencillas y regulares -es decir las áreas cerradas- se forman con más facilidad y frecuencia que las totalidades irregulares y abiertas"* (Köhler, 1967:126). A Max Wertheimer se adjudica haber sido el primero en reconocer la gran importancia de la agrupación espontánea en campos sensoriales, un principio suyo señala la tendencia a construir unidades que se da en los objetos iguales y similares. Y, al contrario, la tendencia a separarse de los objetos que menos se asemejan. Asimismo agrega: *"Allí donde este principio no se aplica, la proximidad relativa es frecuentemente decisiva"*. (Köhler, 1967:125).

Respecto de la segregación de totalidades circunscritas, la psicología de la configuración, la ve como responsable de que el mundo sensorial aparezca tan pleno de significado para el adulto. Citamos nuevamente al autor: *“En su gradual penetración dentro del campo sensorial, el significado sigue las líneas dibujadas por la organización natural y habitualmente se incluye en totalidades segregadas”* (Köhler, 1967:121).

La organización sensorial acontece después de la llegada de las ondas luminosas a nuestros ojos. Estos estímulos lumínicos que convergen en la retina forman un mosaico de acontecimientos locales independientes, carentes de organización alguna. No obstante ser los únicos medios comunicantes entre los objetos físicos y nuestros ojos. La organización sensorial es el primer estadio de respuesta a los estímulos en un campo amplio.

DE LA ORGANIZACIÓN A LA REPRESENTACIÓN

El control gráfico de la diferencia de superficies en las imágenes, sería entonces un factor clave para producir la segregación visual, enfrentados a la representación.

Las diferencias de luminosidad son suficientes para establecer la organización de un campo y las podemos producir gráficamente recurriendo al alto contraste.

Haremos uso por tanto, del alto contraste tonal para producir diferencias de superficie y obtener formas legibles y destacadas. Buscando intencionadamente, procurar la relación de correspondencia entre el plano físico de las imágenes del Corpus, y el campo sensorial en que se interpretará lo construido.

En este procedimiento, claro está, buscamos seguir consecuentemente lo planteado por la psicología de la percepción, así como lo reflexionado por nosotros desde sus postulados. En

beneficio de ilustrar esta correspondencia, una cita de Arnheim nos parece interesante de insertar, dice lo siguiente: “*En última instancia, pues, la correspondencia útil entre como vemos las cosas y como son en realidad se produce porque la visión, en cuanto reflejo de procesos físicos del cerebro, está sujeta a la misma ley básica de organización que rige en las cosas de la naturaleza*”. (Arnheim, 1995:91).

LEYES DE ORGANIZACIÓN

Utilizando términos metafísicos, Koffka se refiere al concepto de Gestalt diciendo que es su esencia la razón de su existencia. Porque tal concepto “*no puede ser explicado por el mero caos, por la simple combinación ciega de causas esencialmente no relacionadas*”. Por el contrario, denomina “*gestalten al proceso de organización, así como a los productos de la organización*”. (Koffka, 1973. Pág. 789)

Para los psicólogos gestálticos, de este proceso de organización sensorial, en que una forma percibida es una forma cerebral, se derivarían las leyes de la organización o leyes Gestalt; “*un conjunto de reglas que nos indicarían por que percibimos cualquier estímulo en la forma como lo hacemos*” (Goldstein, Pág. 184). Ellas describen la manera como se estructura nuestra percepción en función de ciertas condiciones estimulares.

Si bien Goldstein señala que Harry Helson (1933) habría compilado una lista de cien principios gestálticos, las leyes más reconocidas y ampliamente difundidas serían cuatro, que recordaremos brevemente a continuación:

LEY DE PREGNANCIA

Ley de pregnancia, principio enunciado por Wertheimer, que constituiría la ley más importante, también denominada buena figura

o buena Gestalt. En pocas palabras Koffka formula el enunciado que hiciera su maestro, como sigue: *“La organización psíquica será siempre tan buena como lo permitan las condiciones dominantes”*. (Koffka, 1973:136) No obstante, agrega que el término “buena” es ambiguo, abarcando propiedades como regularidad, simetría, simplicidad. La ley de pregnancia es la ley general, que a lo largo de sus múltiples experimentos y análisis, encontraría en varias formas, como son: *“unidad, uniformidad, buena continuación, forma simple y cierre”*. (Koffka, 1973:205).

El factor de cierre implicaría que las líneas o patrones de líneas cerradas serían organizaciones más estables que las abiertas. Así a una línea que forme una figura cerrada o casi cerrada, la veremos como una figura plana limitada por una línea. De manera tal que las áreas cerradas se forman más fácil y frecuentemente que las abiertas.

El factor de buena forma implica la condición de estabilidad y es coadyuvante en la organización del campo. Así por ejemplo, existen *“líneas o patrones lineales cerrados que se vean como simples líneas más pronto que otras”* (Koffka, 1973:183) Una recta es más estable estructuralmente que una línea quebrada.

Posteriormente hace Koffka una distinción entre SIMPLICIDAD MÍNIMA Y SIMPLICIDAD MÁXIMA, dice: *“en términos gruesos, simplicidad mínima será la simplicidad de la uniformidad; simplicidad máxima la de la perfecta articulación”*. (Koffka, 1973:205) Para obtener estos efectos -no sus causas- señala conclusiones de hechos familiares; al mirar una fotografía, vemos un rostro con su forma y expresión, pero al intentar desarrollar una postimagen de ella vemos sólo un borrón. La postimagen es menos articulada y más uniforme que la percepción. La postimagen muestra simplificación de mínimo; la percepción, del tipo máximo. Dice que es posible producir una postimagen, por ejemplo de un rostro: *“Para tal propósito el original debe presentar contrastes mucho más fuertes que los de una fotografía común”* (Koffka, 1973:207).

Para Arnheim, la ley básica de la percepción visual es explicada como sigue: “*todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas*”. (Arnheim, 1995:70) Recurre a lo que dijo Spinoza acerca del orden para explicar la simplicidad: ...” *cuando las cosas están dispuestas de tal modo que al sernos representadas por los sentidos podemos imaginarlas fácilmente, y, en consecuencia recomendarlas fácilmente, decimos que están bien ordenadas, y, en el caso contrario, mal ordenadas o confusas*”. (Arnheim: 1995:71).

Este autor señala que un factor de simplificación implica ajustarse a la armazón espacial de orientación vertical horizontal. E indica que es posible aproximarse a una definición de la simplicidad, contando no los elementos, sino los rasgos estructurales. Los rasgos estructurales respecto de la forma, son describibles en términos de distancia y ángulo, y han de determinarse a partir del esquema total.

Se pregunta cuál será la estructura más sencilla de acuerdo a cada fin (*parsimonia*), y cuál el modo más sencillo de organizar su estructura (*orden*).

Así, la simplicidad, aquello que permite a un observador entender lo que se le presenta sin dificultad, implica parsimonia y orden. De acuerdo al PRINCIPIO DE PARSIMONIA que adopta la ciencia, frente a varias hipótesis que den cuenta de los hechos se debe optar por la más sencilla; la sencillez implicaría un número menor de tipos de elementos independientes. De modo que la hipótesis debiera permitir la mayor amplitud de aspectos del fenómeno investigado, siendo más robusta, si su explicación alcanza a todo fenómeno de la categoría.

Llama ORDEN a la manera de organizar una estructura necesaria del modo más simple posible. Como en la naturaleza, las grandes obras artísticas aunque complejas, se complacen en la sencillez, en no poner nada de más cuando baste con menos. En ellas se organiza “*una abundancia de significado y forma dentro de*

una estructura global que define claramente el lugar y función de cada uno de los detalles del conjunto” (Arnheim, 1995:76).

Cualquier discrepancia entre forma y significado o contenido dificulta la simplicidad; “...*la simplicidad exige una correspondencia de estructura entre el significado y el esquema tangible. Los psicólogos de la Gestalt llaman a esa correspondencia estructural isomorfismo” (Arnheim, 1995:79).*

Para Arnheim los psicólogos de la Gestalt han denominado “*ley de la PRÄGNANZ*” a la tendencia que actúa para que la estructura perceptual sea lo más definida posible. No obstante, afirma que “*desdichadamente no la han distinguido lo bastante de la tendencia a la estructura más simple*” (Arnheim, 1973:83).

Son aplicaciones de la ley de la prägnanz la NIVELACIÓN y la AGUDIZACIÓN. Los procedimientos característicos de la tendencia a “*nivelar*” mencionados son “...*la unificación, la acentuación de la simetría, la reducción de los rasgos estructurales, la repetición, el abandono del detalle discordante, la eliminación de la oblicuidad*” (Arnheim, 1995:83). Por ejemplo acrecentando la asimetría. Ambas sin embargo, simplifican el modelo; la nivelación reduciendo el número de rasgos estructurales, y la agudización, diferenciando más entre sí los rasgos estructurales existentes.

LEY DE BUENA CONTINUACIÓN

Principio de agrupación, también llamado destino común, descubierto por Wertheimer, se refiere a nuestra tendencia de ver conformando una estructura a unidades que siguen líneas rectas o suaves curvaturas.

Para Guskí, esta ley está relacionada con los principios de proximidad y semejanza, aunque los excede, pues “*permite predecir*

con mayor facilidad ciertos movimientos o sucesos que todavía no han ocurrido". (Guski, 1992:70).

LEY DE PROXIMIDAD O CERCANÍA

Los elementos más cercanos entre sí se agrupan espontáneamente, la proximidad es una función relativa: *"así, las separaciones que en una disposición de las unidades son mayores y no inducen, por tanto, a los agrupamientos, pueden pasar en otra disposición a ser las más pequeñas e inducir por ende a ellos". (Rock, 1985:117).*

A menor distancia de las unidades más estabilidad, y, si la distancia es demasiado grande no existirá unificación.

PROXIMIDAD E IGUALDAD

Existe una relación complementaria entre la proximidad y la igualdad. Tendemos a agrupar unidades parecidas entre sí; en cuanto a color, tono luminoso o tamaño. Sobre las que Kofka destaca *"que la igualdad de forma es un factor más fuerte de organización que la igualdad de color" (kofka, 1973: 199).*

El mismo autor expresa la siguiente formulación de *"las leyes de proximidad e igualdad: dos partes en el campo se atraen mutuamente de acuerdo a su grado de proximidad e igualdad" (Kofka, 1973: 199)* Que de ser cierto, no existiría atracción y por ende agrupación, cuando cualesquiera de los dos factores, proximidad o igualdad, posean valor cero. Lo que no costaría demostrar en el caso de la proximidad, pues bastaría variar la distancia separando las partes del campo y la atracción acabaría, por lo menos en términos prácticos.

El grado de igualdad no es posible de medir aún, lo que imposibilita decidir experimentalmente la agrupación aunque las

partes del campo sean totalmente diferentes. Sin embargo, el autor introduce una limitación producto de la constatación experimental, debido a que siempre las agrupaciones tuvieron lugar entre figuras sobre fondo. De acuerdo a lo cual, entonces *“especialmente en su calidad de figuras, debe haber igualdad si ha de darse la agrupación”*. (Kofka, 1973:200). Hasta aquí, la igualdad estaría en las mismas condiciones de la proximidad. De modo que a la no-igualdad corresponderá la no-agrupación, de la misma manera que sucedía al no haber proximidad.

El razonamiento de Kofka conduce a sostener que la proximidad por si sola no sería causa de organización, por lo que la siguiente cita es clarificadora: *“en la organización psicofísica, cuando dos partes heterogéneas se agrupan a causa de la proximidad, debe haber algunos aspectos iguales y comunes a las dos y, en consecuencia, capaces de influirse mutuamente”*. (Kofka, 1973:201)

Más adelante señala que la ley de semejanza ha sido reconocida, aunque con otra terminología, por la teoría del conocimiento. Dice que la misma es imprescindible para explicar el reconocimiento, pero recuerda: *“no debemos olvidar que la semejanza no es semejanza absoluta, no es semejanza in vacuo”*. Y luego se refiere a su formulación primera como una ley de semejanza-proximidad, precisando: *“Dos procesos semejantes, simultáneos, se influirán más recíprocamente, cuanto más próximos se encuentren”*. (Kofka, 1973: 692)

SIGNIFICACIÓN, FORMA E IDEA COMPLEJA

Respecto a la significación del arte rupestre, a la capacidad de contener una discursividad que abarque ideas complejas, que las transmita, que conserve y permita cultivar el pensamiento de la sociedad en que se produce. Es decir, un lenguaje lleno de potencialidades y capacidades, que se ejecuta en el espacio, en el entorno habitable, con el registro directo, certero y elocuente de una visualidad que -a siglos y aún milenios- sigue impactando. Cómo sería su potencia visual en aquella época, en que la experiencia de

ver imágenes era escasa y absolutamente distinta a la de cualquier persona de nuestra actual sociedad.

¿Tendría este lenguaje la capacidad de contener ideas complejas?

¿No es acaso el lenguaje indicado para acoger y desarrollar la ideología transversal que tendría el habitante de estas tierras respecto al medio ambiente y su relación en el, así como la relación de los demás seres y entidades que lo componen?

La base natural de la relación (icónica) significativa de las imágenes, es la recogida a través de las leyes de la Gestalt, producto de la reiteración de formas frente significaciones reiteradas, basadas en la experiencia frente al medioambiente. El contexto social se reitera, en equivalencia de situaciones, la forma que las representa hace lo propio, lo cual madura en la “forma canónica”. Recurrente, reiterada, a través de tiempo, frente a situaciones que representan lo mismo. ¿Estaremos frente al nacimiento de la forma canónica de representación de la llama? ¿Se usará hasta hoy? Solo sería posible buscar respuestas en otra investigación.

FORMAS COMPLEJAS

Son aquellas que están más vinculadas al cumplimiento de leyes perceptuales. Reconocemos que hay forma compleja cuando existe reconocimiento. La forma compleja es entonces forma-sentido. Los conceptos visuales existen albergados en forma, son el “sentido” de la forma y se componen de otros elementos menores, que dan cuenta de una gran organización; están contruidos de acuerdo a las leyes fisiológicas y psicológicas que rigen la percepción visual. Luego del análisis realizado con arreglo al material de la investigación documental, referido a los sitios y estilos del arte rupestre regional, desde el punto de vista artístico, nos parece relevante señalar que en nuestra región reconocemos tres extraordinarios ejemplos, de gran belleza compositiva, tres formas complejas que serían **Taira, El Médano y Confluencia**.

Nos quedaremos, para nuestra selección que pretende destacar imágenes generadas en la zona, con Taira y El Médano, pues, Confluencia -también de extraordinario nivel artístico- es compartida con la zona tarapaqueña.

Formas complejas: Taira, El Médano, Confluencia



Taira



El Médano



Confluencia

HITOS DE LA FORMA REGIONAL TAIRA Y EL MÉDANO

Reconocemos la existencia en la región de estos dos grandes hitos de la forma, dos puntos conspicuos de la realización de imágenes. Se trata de nuestros bienes simbólicos originarios, cada uno con la creación de su propio lenguaje para expresar su mundo, donde comparecen sentidos profundos de las culturas ágrafas, que quizás tenían en el lenguaje visual, el instrumento de socialización, registro y trascendencia, que otras culturas han tenido en la escritura. Este es nuestro fundamento de la memoria visual regional. De ambos ejemplos superiores del arte regional, realizaremos aquí un análisis exhaustivo de Taira, no obstante antes dedicaremos dos palabras a El Médano.

Hitos de la Forma

Taira, El Médano



Taira



El Médano

SIMETRÍA EN EL MÉDANO

En las figuras individuales de las especies marinas de peces y/o cetáceos, se produce un claro ejemplo de **simetría reflectiva** o especular en la mitad baja del cuerpo, situando el eje de reflexión vertical atravesando el cuerpo por el centro. (Esto es como si pusiéramos un espejo de modo vertical atravesando el centro de la imagen, cuyo resultado sería la repetición de lo que se proyecta en el espejo).

Cuando acudimos al conjunto de tales especies marinas, el ejemplo es de **simetría traslacional** (implica mover la figura tal cual es); **simetría rotacional** (que la figura gira) y **re escalamiento**, que la misma varía de tamaño. Lo que produce en la escena representada un sentido de movimiento conjunto, como el desplazamiento de los cardúmenes, manteniendo un sentido de dirección y una distancia constante.

LA CONSTRUCCIÓN DE LO INGRÁVIDO

La ingravidez se construye con el apoyo en desequilibrio; es decir, las figuras nunca descansan en un apoyo, nunca igual peso a cada lado del punto de apoyo visual que se produciría si trazamos una horizontal imaginaria donde descansar la figura. Esa constante “inestabilidad” de la figura sería clave para lograr que percibamos el ambiente ingrávigo de la composición. Ello, más allá que las figuras tengan un fuerte componente simétrico en su conformación.

Las figuras están construidas con la redondez, produciendo una silueta definida. Las figuras son rotundas y siguen el compás de un ritmo oval, el de las especies marinas, oval alargado como los peces y cetáceos.

La forma curvada, aún incluso, define las figuras humanas. En general. No informan detalle y son figuras planas o lineales. La silueta llega a confundir tripulantes y embarcación, en una sola masa. La importancia informativa está más bien en la proeza de la caza, destacando la desproporcionalidad de la presa gigantesca frente a la pequeñez del cazador y levedad de la embarcación. Se distinguen mejor las especies marinas; ¿la figura humana cobra valor cuando es representada por un lobo marino? ¿Es la figura del lobo marino, hombre-animal, una dualidad que representa un rol ideológico? En tal caso, aquella si es una figura bien definida en el dibujo.

El punto de vista del observador se sitúa con libertad, de acuerdo a lo que requiere la escena representada, así puede ser mirada desde el aire, como del fondo del mar. No está sujeto a la fuerza de gravedad, como otros estilos. Como si el observador se situara en un punto flotante y oscilante.

Todo flota como en el mar, todo a una distancia lejana, reina el plano general.

No están situados sobre la estabilidad de la línea horizontal, ni existe referencia de elementos de superficie donde establecer apoyo, aún el invisible apoyo del plano del suelo. Tampoco se construyen en

la vertical de la estabilidad, que otorga equilibrio; por ello, nuestra memoria perceptiva los sitúa en el mar o en el espacio.

La particularidad la ofrece la representación del mamífero lobo marino, representado reiteradamente en la vertical del ascenso a respirar.

Salvo, la representación de auquénidos, que armonizan con ambos ejes, vertical y horizontal.

HITO DE TAIRA



LA IMAGEN QUE MULTIPLICA BIENES

A continuación realizaremos un análisis sobre el hito de la forma de nuestra historia visual, donde podemos apreciar la multiplicación de las llamas. Nos referimos al Alero de Taira, que está ubicado en el Río Loa medio y que es un sitio reconocido por la arqueología como SB-43 (Santa Bárbara), especialmente nos referiremos a las (UR) Unidades de Relevamiento X y XIa de los 12 paneles que posee el sitio.

Para una mejor aproximación es necesario analizar antes el contexto medioambiental, geográfico, y especialmente cultural en que se habría producido.

TAIRA

Las imágenes de Taira se habrían realizado entre los años 800 y 400 AC,⁴ aunque se reconoce ocupación muy posterior. El estilo Taira muestra la importancia que habrían tenido las imágenes y lo que ellas representaban, en la vida de los primeros pastores, estilo que se extendió solo por las tierras altas de la región de Antofagasta, según Berenguer en texto preparación exposición Museo Chileno de Arte Precolombino.

Se estiman ocupaciones de sitio desde el 795 al 390 AC, hasta el 1450 DC; desde el Período Formativo hasta el Período Intermedio Tardío (*Cáceres & Berenguer 1996; Horta 1996; Berenguer 2004a*)

⁴ Se estiman ocupaciones de sitio desde el 795 al 390 AC, hasta el 1450 DC; desde el Período Formativo hasta el Período Intermedio Tardío (*Cáceres & Berenguer 1996; Horta 1996; Berenguer 2004a*)

CONTEXTO MEDIOAMBIENTAL, ARQUEOLÓGICO Y ANTROPOLÓGICO

El alero de Taira se ubica a 3.200 metros sobre el nivel del mar, en un tramo de los más estrechos del cañón del Río Loa, por lo tanto con pocas horas de luz; ubicado en la pared oriental, donde comienza el talud de desprendimientos de la pared vertical de la quebrada hacia el piso del valle, en cuyo lecho existen 16 manantiales de agua, la más alta concentración de todo el río. (Berenguer, 1999). Su ubicación le impide ser visto, sin embargo, desde el lugar, se puede ver todo el valle. Estas condiciones de ser un lugar donde brota el agua del suelo, con abundancia de pasto húmedo, de obscuridad en buena parte del día, serían determinantes para convertirse en lugar “eje” cósmico, como indicará quién es seguramente, su principal estudioso.

EL MITO DE YAKANA

Los autores de *El Río Loa, el Arte Rupestre de Taira y el Mito de Yakana*, Berenguer y Martínez 1986, ofrecen una versión obtenida de G. L. Urioste (1983) del mito de Yakana como antecedente explicativo de la composición analizada de Taira, el que señala que la denominada Yakana, baja desde el firmamento a beber agua en los manantiales de la tierra.

“Dicen que la que hemos llamado Yakana es la creatriz de las llamas y que se mueve en medio del cielo. También nosotros los humanos la hemos visto venir como algo negro. La susodicha Yakana tiene su órbita dentro de la Vía Láctea. Es muy grande y se mueve por el cielo, apareciendo como un lugar oscuro, con dos ojos y con cuello muy largo. A ésta la gente la llama Yakana.

La Yakana solía tomar agua de los manantiales y el destino de alguno era la fortuna, ella caía sobre él. Esta persona era oprimida por su gran cantidad de lana, mientras otro arrancaba la lana de la Yakana.

Esta aparición ocurría de noche. Y así, al día siguiente, cuando amanecía, el hombre descubría la lana que había arrancado. Descubría que la lana era azul, blanca, negra y jaspeada, lana de todos colores, toda bien abatanada. Ya que no tenía llamas, iba a negociar la lana de inmediato y adoraba a la Yakana en el lugar donde la había visto, donde había arrancado la lana. Después la adoraría, se compraba una llama hembra y una macho. Gracias a esa transacción, llegaba a tener dos o tres mil llamas.

Respecto a lo que acabamos de contar se dice que, en tiempos antiguos, la Yakana se apareció de modo semejante a mucha gente en toda esta provincia.

Y cuentan que la Yakana, a media noche y sin que lo sepa nadie, se toma el agua del mar. Si no se la tomara, el mar podría cubrir todo el mundo en un instante.

Hay un lugar negro que se mueve en frente de la susodicha Yakana. A éste lo llaman Perdiz. Se dice también que la Yakana tiene un hijo y parece como si estuviese dando el pecho al niño (Urioste 1983; 217 y 219)". (Berenguer, J. Martínez, J. 1986)

DOMESTICADA Y MÚLTIPLE

Obviamente, las imágenes representadas corresponden a un ámbito de la vida vinculado a la supervivencia y/o a la trascendencia, al ámbito de las ideas, no al placer, parece no haber aquí sensualidad o goce de por medio, ni como motivación o siquiera como expresión sublimada. Lo que permitiría pensar que este conjunto de imágenes está vinculado con ciertos propósitos, con ciertas ideas que escapan al ámbito tan humano que no está presente, el cual si lo está por ejemplo y de manera fundamental, en el arte europeo del SVIII y XIX1 (1pie de página). O si comparamos con las bailarinas del estilo Confluencia, donde expresivamente, las imágenes connotan sensualidad fácilmente perceptible.

Lo que sí está claramente aludido en Taira, es la sexualidad del proceso reproductivo, lo que hace sentido con los propósitos de asegurar la subsistencia.

1 Una “multiplicación” equivalente, donde habría una incontable cantidad de individuos, como sucede en Taira, es posible encontrar en el “Baño Turco”(1862) la famosa pintura de Ingres, más no con animales, sino con hermosas y sensuales mujeres.

Helena Horta señala que desde el punto de vista de la Historia del Arte es posible apreciar magistrales manejos de la forma, el color y la composición espacial de estas hermosas imágenes (*Horta, 1998:83*).

Sin embargo el manejo de la forma y la belleza de los animales no es compartida por las representaciones de humanos. Más bien pareciera una representación que hoy podríamos denominar caricaturesca, en ningún caso sigue el planteamiento naturalista de los animales.

LA NATURALEZA ESTÁ VIVA

DESDE LAS FORMAS AL SIGNIFICADO

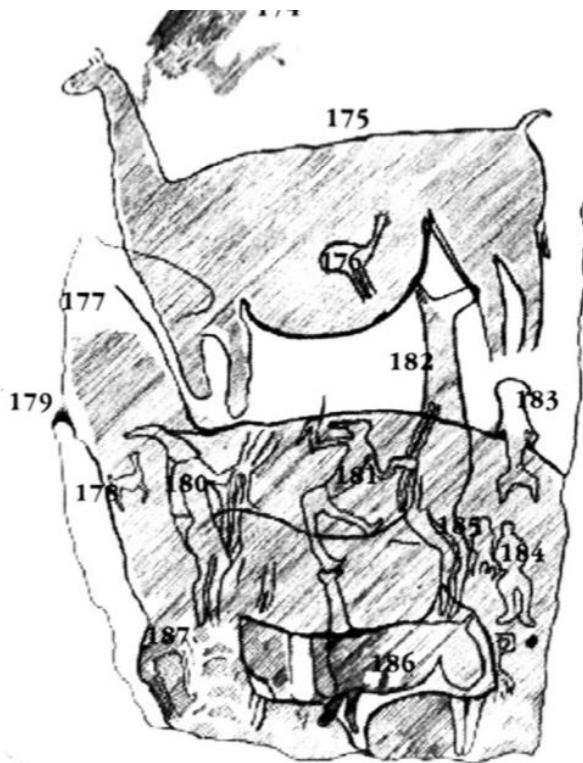
Una huaca en el sentido andino, un lugar sagrado.

Se abre la pregunta:

¿Acaso la ideología se desarrolla sobre la base de una **moral ambiental** que está sacralizada por intervención de las deidades en los actos de la vida?

Dios mediante, la santa tierra pacha mama mediante.

Es decir, todo el poder para que ello suceda, se invoca todo poder posible, deidades incluidas, para que suceda el hecho vital, para la subsistencia del grupo social, y al hacerlo las deidades andinas aseguran el cuidado al medio ambiente, porque ellas son parte del medio ambiente.



Dibujo de Maldonado, en Horta, H. 1996

DE FRENTE Y LADO

Si consideramos el ejemplo emblemático de la figura individual, debemos señalar que las pinturas de Taira construyen una imagen representacional del auquénido, de tal modo, que lo muestran de manera inequívoca. Esta considera el cuerpo completo de perfil – el modo más informativo en este caso-, muestra un poco de frente y un poco de espalda a la vez, lo que -en rigor- correspondería a una imagen adquirida mediante desplazamiento del espectador en eje

paralelo al objeto representado. Como si el ojo semi rodeara al auquénido representado, con un enfoque más amplio que nuestra capacidad de ver con ambos ojos a la vez desde un punto inmóvil y ampliamente más informativo que la limitada visión de la cámara fotográfica, a la estamos acostumbrados culturalmente y que equivale a la visión de un solo ojo en una fracción de tiempo y sin movimiento. Es por tanto, una imagen fija muy poderosa la construida en Taira.

Curva y contra curva, la base constructiva del eco de camélidos de Taira.

Las imágenes de Taira se componen de una diversidad de líneas curvas y contra-curvas que articulan los cuerpos de camélidos y también antropomorfos. El enorme camélido sin concluir 177, comparte el lomo con el 182 de menor tamaño. A su vez, su vientre es parte del lomo del 186.

Se hayan echo en la misma época o no, esto claramente demuestra que existe una voluntad por construir en base a la superposición, para lo cual acuden al uso de esta suerte de recurso modular de una curva alargada y suave y la contra-curva.

Este valor plástico complejo, compuesto por curva y contra curva. A la vez que, el recurso de la superposición, contribuyen a aumentar el eco de camélidos, que inundan las rocas.



Dibujo en H. Horta 1996

FIGURA Y FONDO

La idea de la multi-estabilidad que subyace en estas figuras: el cerebro disputa en escoger que imagen ver; puede preferir ver una u otra forma.

El caso de la figura 182 (camélido) y 180, antropomorfo, la coleta que cubre la cabeza del segundo es a la vez la cola del primero; asimismo, las piernas de la figura antropomorfa 180, son a la vez las patas del camélido 182. La inclusión de una operación gráfica que siglos, sino milenios más tarde, conoceríamos como “figura y fondo”.⁵ Elocuencia gráfica bastante utilizada en las últimas décadas de nuestra era, especialmente, en la comunicación visual mediante imágenes de finalidad persuasiva.

⁵ Esta selección fue sometida a reducción necesaria. La forma alto contrastada, sin consideración del color, ni de los elementos del soporte ni del contexto. Se aislaron las características que definen la imagen, que le permitiría ser representada fielmente en cualquier soporte: su forma y composición.

Es contundente el dominio de la representación visual que se expresa en Taira. La belleza y complejidad visual de este conjunto de imágenes encierra un dominio superior, propio sólo de los misterios del arte, a tal nivel, que para conocer y desentrañar el análisis de los procesos constructivos involucrados, nuestra civilización se ha tardado, prácticamente el tiempo transcurrido desde su realización.

ANTECEDENTES FORMALES: KALINA

Un camino estético diferente del de Kalina, otra familia de formas, otra intención creativa, que denotaría otra concepción a poner en común. Sin embargo, Kalina sería antecedente formal previo de Taira.

Kalina construye lo brioso, tenso, a punto de brincar, que vinculan las características que podría compartir un animal no domesticado. La línea en este caso es más angular, más estirada y recta si la comparamos con Taira. Interpretación concordante con lo señalado por (Núñez, L., Berenguer, J. 2005) que representan guanacos en cautiverio.

ANTECEDENTES FORMALES DE TAIRA

Algunas imágenes presentan elementos formales que parecieran estar a medio camino entre el estilo Kalina y el estilo Taira más definido. Es decir, como si ellas acogieran una suerte de transición del estilo Kalina al estilo Taira. Por ejemplo la figura 200 tiene la impronta Kalina, conseguida con una linealidad más angular, los quiebres de la forma del borde exterior de sus cuartos traseros son bastante evidentes, su lomo, bastante recto, no dibuja la curva típica del estilo Taira; sin embargo las cuatro patas aparecen, lo que reconoce su pertenencia a este último.

Es fácil constatar que el tema y razón del discurso plástico que se evidencia en el sitio SB-43, núcleo central del estilo Taira, es el mundo del camélido, siendo la interpretación de la reproducción de este animal fundamental para las sociedades andinas, la que se evidencia más verosímil. El concepto representado por los creadores de estas imágenes tiene tal potencia visual que ha traspasado los siglos difundiendo su mensaje.

LA CREACIÓN DE UN LENGUAJE PROPIO

LA ESTRATEGIA VISUAL

La superposición de imágenes construye el universo superpoblado de auquénidos. Es el excelente recurso gráfico que los autores de Taira utilizaron, más bien, el lenguaje visual que crearon, muy probablemente nunca antes visto por ellos, ni por nadie que merodeara esos lugares. Al menos, en tal calidad de imágenes construidas, en la Gestalt lograda, las que podemos reconocer fácilmente a través de la recordación y la permanencia.

La transparencia y la diferencia de tamaños de las figuras, así como la ubicación en el plano, contribuyen a acentuar la idea de la multitud de auquénidos, pero asimismo, los tamaños diferentes evidencian los órdenes de importancia de las figuras representadas, donde las figuras antropomorfas tienen un claro papel secundario, cuando aparecen; incluso en acciones vinculadas, como las figuras antropomorfas 202 y 213 que parecieran estar ejerciendo labores de apoyo en el parto, del mismo modo como lo hacen hasta hoy los habitantes de estas localidades, como se explicará detalladamente más adelante.

EL PRIMER STORYBOARD

Es posible relacionar esta hermosa obra con un guion cinematográfico, puesto que su magistral desarrollo y multiplicidad de

imágenes, parecieran relatar una historia con acercamientos, diversos planos -del general al detalle- que contienen la información suficiente, para desarrollar la posterior filmación. Es más, evoca incluso al príncipe de los documentales políticos en la historia del cine: “El Triunfo de la Voluntad” de Leni Riefenstahl, no por la temática claro está, sino más bien por la extraordinaria capacidad para disponer las imágenes que dan cuenta de modo extraordinario de multitudes -en este caso de llamas-, que ellas comparecen, como en una marcha de escuadrón, con ritmo y orden de desfile, incluyendo sus giros. Los planos de detalle están considerados, para informar por ejemplo la terminación de las patas de dos dedos de la llama, que en la mirada de plano general, no requieren ser consideradas. Iremos profundizando en el análisis de los detalles narrativos que contiene este poderoso relato visual, todos rigurosamente ordenados de acuerdo a leyes de la Gestalt.

PRINCIPIO DE FOCO

La llama principal, ubicada en el centro de la imagen, es la única que está dibujada completa, incluyendo el detalle de los dedos de sus patas, dos en cada una de ellas. En términos de Arnheim asume “el poder del centro”, esa fuerza que atrae hacia ese punto y define el peso visual de una imagen, produciéndose aquí además un claro ejemplo del Principio de Foco gestáltico, que señala que cualquier elemento que destaque visualmente, atraparé la atención del espectador y prevalecerá por encima del resto de componentes de la imagen.

Sin embargo, pareciera que la información gráfica del pie bífido solo en ella, es suficiente para conformar visualmente la imagen del rebaño de llamas, pues los humanos *“Sólo logramos ver lo que queda dentro del campo de visión del ojo, y sólo vemos de forma nítida lo que queda dentro del limitadísimo espacio de la fovea”* Hochberg, J: (1993: 93).

Los detalles de lo que vemos solo los podemos distinguir en la región foveana de la imagen retiniana, alejándonos de ella la agudeza visual disminuye fuertemente. De manera que la definición de la imagen de la llama principal, ubicada centralmente en la composición concentra el golpe de vista ordenador, donde informa el detalle. Mirando aquello, el resto ni siquiera tenemos capacidad de verlo a ese nivel de detalle, por tanto el resto de las llamas son asumible como iguales. Tal como funciona la representación en el arte de todos los tiempos para efectos por ejemplo de la perspectiva central: en una alameda de cipreses el primer árbol solamente tiene el detalle de las hojas, del segundo para atrás ya no, en cambio se hace más inacabado. Lo que vemos sin embargo, es que todos son cipreses.

La posición de la llama principal contribuye fuertemente en la definición de lo que vemos al mirar la obra, pues *“Estas miradas no se distribuyen aleatoriamente, sino que están definidas de forma que lleguen a la fóvea las partes más informativas del cuadro”* (Pág. 93. Hochberg, J: *Arte Percepción y Realidad*, 1993, Barcelona, Paidós)

ODA A LA PREÑEZ DEL CAMÉLIDO DOMESTICADO

Sin lugar a dudas, la imagen del auquénido de vientre abultado, es la hembra preñada, la figura principal de este santuario visual, el centro del protagonismo cuya representación se repite como protagonista reiterada. Vemos la descripción gráfica de un animal, sin ángulo punzante alguno, absolutamente redondeado, lo que connota su docilidad, su falta de agresividad, su mansedumbre de camélido domesticado, a la vez que se vincula con lo femenino.

Sus piernas más bien flectadas en un arco interior, contribuyen a “ablandar” la presencia física del animal, desrigidizando la imagen y su lectura. Como cualquier cuerpo que dobla su rodilla, o insinúa hacerlo, transmite una señal de humildad.

En la conjunción entre el lomo y el cuello sufre una depresión, que se marca más, conforme este se hace más vertical; lo que por contraparte, le pronuncia la curva externa del nacimiento del cuello y el pecho. Lo que está en relación con el ángulo de la cabeza.

¿El contenido implica un mensaje que es parte de una ideología donde el hombre no es señor del universo?

Con estos elementos y su disposición en el plano, los artistas de Taira, crean un lenguaje ad hoc para construir un espacio visual - congruente con el espacio medioambiental- donde comparece la multiplicación de las llamas, logrando obras que por estética y significación son sin duda un hito de la forma.

HITO DE LA FORMA CON ESTÉTICA AMERICANA

No es posible, en este trabajo, reconocer un derrotero general de las imágenes rupestres, respecto de las fuentes de respaldos de ellas, sin embargo, la característica de lo imprevisible que acompaña al arte de todos los tiempos, se hace obvia en el Alero de Taira. La belleza de sus obras asoma con fuerza; esa condición superior que se produce casi misteriosamente, pero que se constata estéticamente, está presente en ese conjunto de obras. Se trata de un resultado no deducible, pero evidenciable; propio del arte. Tal es así, que a pesar del tiempo transcurrido desde su realización – así como del deterioro sufrido- sigue asombrando su belleza.

Esta constatación nos permite como habitantes de la Región de Antofagasta, reivindicar este hito de la forma como propio. Reconocerlo como nuestro fundamento visual, una herencia de valores artísticos contruidos a la luz del entorno, más propio que todas las relaciones de proporción y cánones europeos que pudieran existir. Ese otro eje que reconoce un orden estético con derrotero propio, que se desarrolla en América, previo a la llegada de los europeos, sigue ofreciendo conocimiento, producto de un avance cultural en nuestro espacio. Milenios de creatividad y adaptabilidad al

medio ambiente, con la versión más original de nuestro propio mundo.

TAIRA EL “EJE CÓSMICO”

Los autores de *El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana*, señalan que tal vez la finalidad de la ubicación de Taira era “poner en comunicación los planos celeste y terrestre a través de un eje cósmico situado en Taira...Sólo así Yakana podía bajar a tomar agua al manantial o “caer sobre una persona para darle la fortuna” (Berenguer, J; Martínez, J. 1986:96). Así el lugar sería una Huaca, un centro ceremonial, lugar de peregrinaje.

UN ORIGINAL UNIVERSAL

La perfección artística concretada en imágenes de aquellos factores mencionados, solo podrían corroborar el especial cuidado que concentra multiplicidad de elementos complejos, de lugar, cosmovisión y económicos; es decir: espirituales y materiales, puesto que la plenitud de las imágenes es de tal potencia de belleza, que es capaz de traspasar el tiempo, más que como producto material en determinado estado de conservación, como un orden de valores artísticos que aún está vigente produciendo el impacto de las grandes obras y dejando lecciones de composición, manejo conceptual y estético al servicio de una ideología profunda que desarrolla una vida planetariamente armónica.

El argumento acumulado por el conocimiento arqueológico, genera una suerte de relato conceptual de profundas articulaciones entre el plano ideológico y el físico, que sustentan y enriquecen la extraordinaria obra de arte que analizamos. Ello incluso, no solo la contemporiza, más bien la destemporaliza dejándola a la altura de un original universal, lo que implicaría su permanente capacidad para desatar otras creaciones.

Se trataría entonces, de un hito de la forma, que sin duda debió convocar voluntades y capacidades en el nivel superior de un momento de aquella sociedad para su concreción.

PUNTO CONSPICUO DEL POLÍTICO: UR-XIA

Prácticamente se puede trazar una recta sobre los lomos de los tres auquénidos mayores, a la que contribuiría un cuarto y más pequeño que se enfrenta al primero.

Esta recta virtual delimita, cierra abruptamente la imagen, solo lo que hoy es una insinuación de medio cuerpo de un camélido, sobrepasa el eje; no obstante es muy pequeño y lo hace en el centro, de manera que armoniza con la geometría del corte visual que delimitan los lomos, a través de una conexión ininterrumpida de la línea.

EI REBAÑO DOMÉSTICO PRODUCIDO

En UR-XIa y UR-X se constata una reiteración de tres: tres planos en ascenso en UR-X, tres conjuntos de imágenes en UR-XI. Tres grandes llamas son las protagonistas centrales del conjunto. Tres hembras de notable vientre, dos de ellas preñadas, o bien, la principal, recién parida.

Esta fórmula de tres favorece nítidamente la definición de la fuerza del centro, en los términos de Rudolf Arnheim, allí se sitúa además la figura principal, la Llama madre, la hembra mayor, símbolo de fertilidad y multiplicación, la única que se representa con detalle de cuerpo completo, incluidas los dos dedos. El vientre doblemente demarcado. Ella comparece estáticamente representada de perfil, sin embargo, los cuartos traseros están dibujados mirados tres cuartos de atrás, por ello el dibujo informa a la vez como si la viéramos desplazándonos, que sin duda otorga mayor información, a la vez que el movimiento gráfico justo, para quitarle hieraticidad a la figura.

Si consideramos especialmente estas tres figuras de llamas, que por lo demás le otorgan la definición principal a las formas en juego, podemos claramente reconocer que allí comparecen animales dóciles, lo que por supuesto contrasta con sus predecesores Kalina; hembra y dóciles ¿es qué sería ya un animal producido? Un híbrido producto de su esfuerzo y esmero -con la gracia de la madre tierra- por prolongados tiempos.

Las tres figuras principales definen gráficamente la imagen; de allí podemos reconocer que la docilidad se construye con la redondez de las formas, con el grácil cogote estirado o curvado, que si fuera recto, connotaría en sentido contrario; con la postura de las patas flectadas y juntas, casi como agachando el cuerpo; de pie pero plácidas, carentes de tirantez muscular; las patas -dedos incluidos- de la principal, juntas de a pares.

La primera de la izquierda, la más joven, insinúa un movimiento, definido por la leve separación de las patas traseras y el ángulo del cuello, un par de grados menor que la principal. Lo justo para dar adecuado movimiento a la imagen, sin perder la connotación de un rebaño de mansos animales domésticos.

Este políptico, representa un momento alto de la humanidad, un momento conspicuo de la sociedad que habita estos territorios, cuando el hombre andino crea la llama, un animal doméstico a partir de otros que no eran.⁶

⁶ Berdaguer llama la atención del color amarillo o crema de un camélido del panel III, colores que solo existen en animales domesticados (*Berdaguer, J. 2017: 39*)

CONCLUSIONES

- Es escasa la literatura que relaciona los estudios arqueológicos y artísticos del arte rupestre, especialmente en la zona.
- Sería necesario profundizar en esta línea de investigación.
- Para que haya Región debe haber antes un reconocimiento previo de las culturas de sociedades anteriores desarrolladas en este territorio.
- La creación de bienes culturales en un tiempo y lugar, establece basamento para el desarrollo de nuevos bienes culturales, especialmente en ese lugar, en otro tiempo.
- Cuando hablamos de identidad cultural, lo hacemos de una cultura que reconoce bienes simbólicos propios; en ello, las creaciones en función de un lugar y un tiempo, generan un estrato de representación indesmentible.
- De los bienes creados previamente, nos interesan las formas; sus sentidos representados, como valores artísticos reconocibles y tangibles, con los cuales re-crear las futuras obras que nos representen.
- Los primeros bienes simbólicos propios de la región se ofrecen como pilares de nuestra identidad.
- Las formas de las imágenes existentes en la región asumen *como vía de expresión* un amplio espectro, desde las abstractas hasta las más figurativas; desde las “caricaturescas” hasta las más naturalistas.
- Reconocemos al menos tres familias de formas complejas, en la región, que presentan composiciones visuales mayores: El Médano; Taira y Confluencia.
- Reconocemos dos grandes **hitos de la forma: El Médano y Taira**. Se trata de formas complejas con una fuerte organización visual, de acuerdo a las leyes que la rigen. Las que tendrían origen en la zona. Es más concluyente esta afirmación en el caso de El Médano.

- **El Médano y Taira**, marcarían el punto cero de la imagen regional, donde comienza la forma. Serían, por tanto, el origen de nuestra memoria visual.
- Dos animales simbólicos: la llama y el lobo marino, encontramos en estas imágenes de modo especialmente representados.
- En Taira se produce la creación de un lenguaje adecuado para representar la multiplicación de llamas.
- En El Médano, se logra crear un lenguaje para mostrar el universo flotante; la captura es en El Médano lo que la multiplicación de la llama en Taira.
- Sometida a análisis de las leyes de la configuración, la relación **todo-parte** está llena de sentido, en las obras de los hitos señalados.
- La obra representa a un tiempo, una idea profunda de una verdad que permite asegurar la subsistencia del grupo social, arraigado en este contexto medioambiental. Esa verdad y ese medioambiente, definen contenido y forma de la imagen. Así los hitos, construyen incluso lenguaje adecuando su estética al concepto sustentado.
- Se abre la pregunta ¿acaso la ideología, que anima las imágenes complejas, se desarrolla sobre la base de una **moral medioambiental** que está sacralizada por la intervención de las deidades en los actos de la vida?
- Las grandes creaciones locales -hitos de la forma-, más allá de su originalidad, estarían insertas en una concepción compartida en el mundo andino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arnheim, R. (1995): *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma.

Arnheim, R. (2015) *El poder del centro*, Madrid, Akal.

Arnheim, R; en Hogg, J. y otros autores (1975) *Psicología y artes visuales*, Barcelona, Gustavo Gili.

Arenas, M., B. González y J. Martínez. 2008. Problematizaciones en torno al arte rupestre colonia en las áreas Centro y Sur Meridional Andina. Crónicas sobre la piedra. Arte Rupestre de Las Américas, M. Sepúlveda, L. Briones. J. Chacama, Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica.

Arenas, M., B. González y J. Martínez. 2019. Arte rupestre en los corregimientos coloniales de Tarapacá y Atacama. Problemáticas comparativas iniciales. Estudios Atacameños 61:73-109.

Berenguer, J. Martínez, J. (1986). *El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Berenguer R., J. (1995). *El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña*. Chungara: Revista De Antropología Chilena,27(1), 7-43. Retrieved August 15, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/27802008>

Berenguer, J. 2017. Taira el amanecer del arte en Atacama. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago. Berenguer, J. (2018) *Taira, el amanecer del arte en atacama* Museo Chileno de Arte Precolombino [en línea]. Disponible en: <http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/4504>

Briones, L. & C. Castellón, 2005. *Catastro de geoglífos. Provincia de Tocopilla, Región de Antofagasta*. Tocopilla: Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Dondis, D. A. (1998): *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili.

- Goldstein, E. B. (1997) *Sensación y percepción*, Madrid, Debate.
- Gombrich, E. H. (1981): *Ideales e ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Gallardo, F. (2018). Estilos de arte rupestre e interacción social en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Mundo de Antes* 12
- González, P. (2005) *Códigos visuales de las pinturas rupestres cueva blanca: formas, simetría y contexto*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, vol.10, nº 1, 2005, págs. 55-72.
- Horta, H. 1996. Taira: definición estilística e implicancias iconográficas de su arte rupestre. *Chungara* Vol. 28, No. 1/2:395-417.
- Hochberg, j; Gombrich, E. H. Y. Black, M. (1993): *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós.
- Koffka, k. (1973) *Principios de la psicología de la forma*, Paidós.
- Köhler, W. (1967): *Psicología de la configuración*, Madrid, Morata.
- Kandinsky, V. (2018): *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós.
- Rodríguez, A. (1998): *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Barcelona, Paidós.
- Rocchietti, A. M.,(2015) *Arte rupestre: Imagen de lo fantástico*. Bol. Museo Chileno de Arte Precolombino. Vol.20 no. 1 Santiago 20015
- Rojas, S. (2017) *Las obras y sus relatos III*, Extensión y publicaciones, departamento artes visuales U. Chile. Santiago, Andros.
- Sepúlveda, J. (1986) *Al fundamento* Seminario de título, Diseño Gráfico, U. de Antofagasta.
- Sepúlveda, J. (2000) *Codificación y percepción visual del poder en la representación del cuerpo humano*, Tesis Magister, U. Autónoma de Barcelona, España.