

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Aportes desde las artes, para el análisis interpretativo de la imagen en el arte rupestre del sur argentino.

Sousa, Irma.

Cita:

Sousa, Irma (2009). Aportes desde las artes, para el análisis interpretativo de la imagen en el arte rupestre del sur argentino. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1376>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

APORTES DESDE LAS ARTES, PARA EL ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA IMAGEN EN EL ARTE RUPESTRE DEL SUR ARGENTINO.

Irma Sousa

Introducción

Hablar de interpretación, en el campo de las artes, implica haber adoptado un enfoque, entre los posibles, en cuanto a la concepción del arte como fenómeno, o bien, estar haciendo referencia a la instancia de producción y al sujeto ejecutante o intérprete.

Ambas cuestiones definen pautas para la enseñanza y el empleo de metodologías de análisis adecuadas, según los criterios¹.

Siguiendo las consideraciones de Omar Calabrese², las teorías estéticas pueden agruparse en dos grandes líneas: una que sostiene que el arte es un fenómeno único e irrepetible, que no puede analizarse racionalmente y otra que, por el contrario, plantea el arte como un hecho comunicacional, estructurado como lenguaje, abierto a la interpretación.

A mediados de los años 60, la intelectual norteamericana, Susan Sontag en su ensayo “Contra la interpretación ” (1966) introdujo su concepto de la transparencia, que trata “ experimentar la luminosidad de la cosa en si misma, de las cosas como son”. De acuerdo a sus palabras “la interpretación es la venganza del intelectual contra el arte”.

En las antípodas de esta aseveración, Ernst Gombrich, considerado actualmente por muchos estudiosos de diferentes escuelas, el padre y mejor exponente de la semiótica de las artes, fundamentó los modos de la representación pictórica. Para él, los estilos comprenden complejos de signos y normas que requieren de interpretación. Uno de sus ejemplos más famosos fue la demostración de cómo los cuadros de John Constable, vistos actualmente como figurativos, en la época de su realización eran incomprensibles, remitiéndose a una anécdota de Napoleón III, que visitando una exposición del artista, arremetió contra una indefinida “cosa verde”.

¹ Sousa, 2008.

² Calabrese 1987.

De acuerdo a Gombrich, la llamada representación pictórica estaría siempre determinada por convenciones, por normas, que organizan la percepción haciéndola pertinente y luego transfiriéndolas técnicamente a un lenguaje.

La conocida antinomia figuración/abstracción, para hacer referencia a las representaciones de objetos o seres reconocibles, en el primer caso y a lo no identificable, en el segundo, es cuestionable. Figuración proviene de “hacer figura”, que es la primera instancia del proceso perceptual, donde se diferencian áreas, asignándole a una (la figura) mayor importancia que a otra (considerada, fondo), pero no deslinda cuestiones relativas a la forma, que remite a la instancia del reconocimiento de estas figuras.

Siguiendo a Gombrich, incluso las imágenes más analógicas, responden a convenciones de representación y aluden a elementos culturales que no son de conocimiento general, corresponden a un grupo, a un espacio, a un tiempo.

El productor de la imagen hace uso de los medios de representación específica que le son afines de acuerdo a su cultura y constituye variables expresivas que se manifiestan como variables estilísticas.

La interpretación en el Arte Rupestre Patagónico

Las expectativas y los cuestionamientos son mayores, cuando el fenómeno específico a analizar e interpretar a que se hace referencia, en este caso el Arte Rupestre, no fue estimado dentro de los parámetros del Arte Occidental porque no respondía a los cánones y códigos tradicionales, y por lo tanto no indagado desde los campos teóricos del arte, hasta bien entrado el siglo XX³.

Entre las variadas modalidades representativas comprendidas en el Arte Rupestre Patagónico, cabe mencionar que en las investigaciones documentadas, referidas a manifestaciones tardías, posteriores al arte de los antiguos cazadores, se señalan las consabidas clasificaciones “Figurativo vs. Abstracto” a pesar de que resulta difícil estimar el alcance del grado de analogía de muchas representaciones, respecto a su contexto temporal y espacial.

³ Sousa 2006, 2009b

Las “re-presentaciones”, son conceptualizaciones sobre la realidad y los sistemas de representación utilizados se apoyan siempre en ideologías.

Es posible afirmar entonces, la existencia, en toda América nativa, de diversas modalidades representativas de lenguaje visual y también de lenguajes combinados, que articulan el espacio y los otros elementos del discurso, de manera diferente a los usos dados en la tradición occidental.

Análisis de un caso en el bosque cordillerano, zona de la comarca del Paralelo 42°

En el área de bosques y lagos cordilleranos del sur patagónico, se han documentado y son producto de investigación⁴, algunos sitios de arte rupestre cuyas representaciones, si bien, no parecen comprendidas en una modalidad estilística que las aglutine, manifiestan elementos en común de carácter formal o vinculaciones de sentido, que han propiciado el análisis.

En la localidad de El Hoyo, Chubut, a la vera del Rio Epuyén, en los faldeos del cerro Pirque y dentro del predio correspondiente a la Hostería Las Pataguas, se registra un buen ejemplo de estos enunciados complejos que presentan combinatorias de elementos con diverso grado de analogía

El sector más visible y mejor conservado, se manifiesta como un panel extendido verticalmente que articula en forma irregular, con visible uniformidad de trazo y color, varias figuras humanas muy esquemáticas, con los brazos alzados, una forma estrellada o solar y tres dobles círculos concéntricos. Estos cuatro elementos, tienen el mismo tamaño de los antropomorfos. Hacia la derecha del panel, y en la zona inferior, una figura humana, parece superpuesta sobre un círculo y sobre ambos, un sol. Este conjunto es visiblemente más pequeño que los demás, aunque responde a las mismas convenciones.

La imagen demuestra el uso de una técnica de representación espacial que se apoya en el aplanamiento. , que por otra parte, es bastante frecuente, en el contexto.

El espacio no es ilusorio, y no hay indicadores de profundidad; responde al empleo de convenciones que explican la repetición y uniformidad.

⁴ Podestá y Tropea 2001; Podestá et al. 2000; Sánchez Albornoz 1958.

La concreción de la figura humana, parte de una transformación topológica, que conserva propiedades muy elementales tales como la continuidad de líneas, el interior y el exterior, el orden. Así, la línea recta puede hacerse curva, los ángulos desaparecer, las superficies y proporciones cambiar.

Las representaciones también lineales, que acompañan a las figuras, semejan formas astrales y resultan familiares porque aparecen en varios sitios de la zona, como el valle del Manso, Bariloche (R.N); el paredón de Azcona, El Bolsón (R.N.) en áreas de la estepa como Pilcaniyeu y Villa Llanquín (R.N.) y en Epuyén y Cholila (CH) así como también son frecuentes en la iconografía relacionada con la cosmovisión mapuche⁵.

En la cosmogonía mapuche, Ngenechén, Dios, se presenta en sus cuatro fases: sol al amanecer, mediodía, crepúsculo y sol negro, bajo la tierra.

Los círculos concéntricos son representaciones muy comunes que datan de tiempos antiguos. Los significados varían de acuerdo a las versiones recogidas, en algunos casos refieren al sol, otros a la luna e incluso a los manantiales u ojos de agua⁶. Es un signo apropiado y resignificado. Analizada performáticamente, esta conducta restaurada de apropiación de signos antiguos, implica concertar ritualmente un vínculo con el pasado para reafirmar una tradición y una identidad cultural.

También pueden, estas representaciones astrales, asociarse formalmente, a las estaciones del año: estrella, luna, sol y viento, cuyos iconos aparecen con frecuencia en los cuadrantes del kultrún, tambor sagrado, de principal participación en el nguillatún o rogativa.

En cualquiera de los casos, se trata siempre, a nivel constructivo y formal, del traslado de un objeto tridimensional al plano a partir de su aplanamiento y la disminución del detalle.

Por otra parte, en cuanto al conjunto analizado en el sitio de Las Pataguas, la actitud de las figuras, con sus brazos elevados, repite una acción de ruego, reconocida en las celebraciones mapuches, que constituye para esta imagen, una referencia formal que permite diferenciar éstas, de otras figuras antropomorfas.

Asimismo, cabe mencionar que en la localidad de Epuyén, situada en el mismo circuito de circulación, entre lagos y a escasos kilómetros de Las Pataguas, un bloque de piedra emergente, presenta, aún con marcado desgaste, rastros de figuras humanas

⁵ Arte Mapuche 2004.

⁶ Casamiquela 1987; Echeverría Baleta 1994.

pintadas en actitud semejante y en Cholila, algo más al sur, se registra claramente, una pictografía de características muy similares..

A estas consideraciones puede vincularse el resultado de una investigación anterior, ya expuesta en otro trabajo, sobre la figura mítica de Lukutuel⁷, “el arrodillado”, que daría origen a las rogativas y que, correspondiendo al ñimin trarihue o diseño de faja femenina (arte textil), aparece pintado en Cerro Pintado, en Cholila.

La concepción del espacio de la imagen

Si se compara esta representación de Las Pataguas, que podría estar haciendo referencia a un hecho cultural notable, como es el Nguillatún, con otras representaciones mucho más antiguas y situadas hacia el sur de la Patagonia de hechos culturales también notables como por ejemplo una cacería en Río Pinturas, Santa Cruz,⁸ (correspondiente a la modalidad dinámica del nivel cultural I) se registran importantes diferencias, no sólo en las convenciones de la figura humana y la relación con el animal, ya señalada por muchos investigadores, sino también y muy especialmente, en la concepción del espacio representativo.

En la “escena” de Río Pinturas, los cazadores que rodean la manada de guanacos a la carrera, literalmente realizan esta acción a través del gesto o trazo pictórico del autor o autores de las pinturas. Los cazadores que están situados más atrás de los animales (respecto al enfoque de la imagen) aparecen “de cabeza”, para el punto de vista de un observador frontal. La percepción, en cuanto a la concepción de esta imagen, no es visual, sino háptica: el autor se ubica mentalmente en las posiciones que ocupan los cazadores, y los representa como si los sobrevolara. Su conocimiento de la imagen parte de la experiencia vívida y eso es lo que registra.

En la imagen de Las Pataguas, se ha privilegiado la percepción visual, el autor registra una síntesis organizativa que permite el reconocimiento de ciertos rasgos culturales. Implica una preocupación por señalar de una manera acorde con las normas convencionales culturales propias, símbolos identitarios, que al sucederse, en un

⁷ Sousa 2009a.

⁸ Casamiquela 1987.

recorrido, marcan una ruta, tránsito o territorio. Vale mencionar que los sitios involucrados no reflejan signos de ocupaciones

Más allá entonces, de que en ambos casos hay aplanamiento y se siguen estrictos códigos de representación, los procedimientos se apoyan en las concepciones originalmente distintas, de estas imágenes.

Conclusiones

- La concepción del hecho artístico surge del traslado de una idea, concepto, imagen o acción, a través de un sistema de representación, a un soporte que lo haga perceptible para los sentidos. Esta imagen, cuerpo sensible de la forma creada, proviene de una interpretación que el artista realiza en primera instancia de su realidad y que conceptualiza, según sus filtros.
- La representación del volumen, sobre un soporte bidimensional, requiere de un método o procedimiento que lo indique o señale, dependiendo del enfoque ilusorio, realista o representativo del artista o autor. Es necesario aclarar, que la noción de ilusión implica un fenómeno perceptivo y psicológico provocado por la representación, “ se cree ver profundidad”, la noción de realismo, se refiere a la utilización de un conjunto de reglas sociales que rigen la representación de un modo satisfactorio para una sociedad determinada y por último, la noción de representación, trata un fenómeno más general, que permite al espectador, ver por delegación, una realidad ausente, a través de una forma que la representa.
- La representación del espacio real, en el plano bidimensional, también requiere métodos o procedimientos que implican una interpretación del autor, respecto al hecho o espacio de la realidad referida y que requiere, a su vez, de otra interpretación del futuro espectador o espectadores de la imagen.

Las culturas de los pueblos originarios de América han adoptado métodos no mensurables y han valorado de igual manera las percepciones sin sobredimensionar lo visual para la comprensión del espacio y la transmisión de estas nociones.

La organización espacial se apoya en estructuras de pensamiento de ahí que los espacios de representación generados, constituyen un significativo del discurso visual.

- En el proceso comunicacional hay juegos de codificación entre emisor y receptor pero el conocimiento de los mismos, no es suficiente para producir la comprensión y menos aún la interpretación. Adentrarse en la situación comunicativa implica incorporar interacciones entre las partes, incluyendo el contexto y descubrir la funcionalidad del sentido.

Bibliografía

- Arte Mapuche*. 2004. Textos de María Espósito. Editorial Guadal, Buenos Aires.
- Calabrese, Omar. 1987. *El lenguaje del arte*. Ediciones Paidós, Buenos Aires.
- Casamiquela, Rodolfo. 1987. *El arte rupestre de la Patagonia*. Siringa Libros. Neuquén, Argentina.
- Echeverría Baleta. 1994. *Kai Ajnun. El milenario Arte tehuelche de los quillangos pintados*. Offset Don Bosco, Punta Arenas, Chile.
- Podestá, M. Mercedes, Cristina Belelli, Pablo Fernández, Mariana Carballido y Mariel Paniquelli, 2000. Arte Rupestre de la Comarca Andina del Paralelo 42°: un caso de análisis regional para el manejo de recursos culturales. M. M. Podestá y M de Hoyos, editoras. *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, Menhires y piedras de colores en Argentina*. Sociedad Argentina de Antropología y Amigos del Instituto Nacional de Antropología.
- Podestá, M. Mercedes y Elena Tropea. 2001. Expresiones del arte rupestre tardío en el ecotono bosque-estepa. (Comarca Andina del Paralelo 42°. Patagonia). *XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Univ. Nac. de Rosario. Santa Fe.
- Sánchez Albornoz, Nicolás. 1958. Pictografías del valle de El Bolsón (R. Negro) y de Lago Puelo (Chubut) Argentina. *Acta Prehistórica* 2: 146-175.
- Sousa, Irma. 2006. Los lenguajes artísticos en la esfera del no-arte. *Folklore Latinoamericano*. Tomo IX. Pág. 355- Buenos Aires.
- 2008. El problema de la interpretación en las artes plásticas. *IV Jornadas de Reflexión sobre la enseñanza de las Artes*. Asociación Amigos de la Educación Artística. Buenos Aires.
- 2009a. Representación espacial en el textil americano. *Cuartas Jornadas Arqueológicas Cuyanas*. INCIHUSA-CONICET- CCT CONICET MENDOZA.

----- 2009b. El interés de las Artes Visuales en las expresiones de los pueblos originarios y la cultura popular. *Coloquio Binacional Argentino- Peruano. Perspectiva Latinoamericana*. Pág. 474. ANTI. Centro de Investigaciones Precolombinas.