



## TEORÍA DEL ARTE RUPESTRE: SUS EFECTOS ESTÉTICOS

*Ana María Rocchietti\**

### Resumen

Mi ensayo tiene el propósito de intentar examinar el arte rupestre mediante un conjunto de conceptos que provienen de la observación sistemática de sitios con este arte arqueológico en la región de la Sierra de Comechingones, en la Provincia de Córdoba, Argentina. Lo hago inscribiendo sus obras en el campo de la estética. Tomo la propuesta de Anne Cauquelin<sup>1</sup> -la teoría del arte es la de sus efectos- siendo el principal de ellos hacer de los objetos de arte un campo separado de otros bienes de la cultura. Por lo tanto, afirmo que precisamente el arte rupestre constituye una estética porque sus efectos consisten en un régimen visual radical, no comparable con ningún otro. Puede ser estudiado a partir de sus dimensiones constitutivas fundamentales: los significantes como única existencia de los signos y la surrealidad. En la era estilística importaba la organización de los signos y su constancia en los sitios rupestres; la post-estilística ha dejado una madeja de medidas estadísticas para poder prever este objeto de estudio sin poder aprehender la intencionalidad que lo realizara. Si desplazar los significantes e intentar su imposibilidad (caracterización propia de lo surreal) fuera una parte fundamental de su existencia, entonces el trabajo teórico tendría que abordar lo invisible no estilístico.

**Palabras clave:** Teoría del arte rupestre, Surrealidad, Efectos teóricos.

### Resumo

Meu ensaio destina-se a tentar examinar a arte rupestre, através de um conjunto de conceitos que vêm da observação sistemática de sites com esta arte arqueológica na região do Sierra de Comechingones, Província de Córdoba, Argentina. Faço-o, assinando seus trabalhos no campo da estética. Eu aceito a proposta de Anne Cauquelin<sup>1</sup>: teoria da arte é seus efeitos sendo o principal deles fazer um separado de outros activos do campo de cultura. Por isso, digo que precisamente a arte rupestre é uma estética, porque seus efeitos consistem em um regime visual radical, não é comparável com qualquer outro, que pode ser estudado de suas dimensões constituintes fundamentais: os significantes como única existência de sinais e a surrealidade. Na época estilística importa a organização de sinais e sua perseverança nas cavernas; o post-estilística deixou um novelo de estatísticas de medidas para ser capaz de fornecer este objeto de estudo para não apreender a intencionalidade que fez isso. Se movendo a significantes e tentar a

---

\*Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Río Cuarto, E - Contacto: [anaau2002@yahoo.com.ar](mailto:anaau2002@yahoo.com.ar)



sua incapacidade (caracterização própria do surreal) era uma parte fundamental de sua existência e, em seguida, o trabalho teórico teria que abordar o invisível no estilístico.

**Palavras-clave:** Teoria da arte rupestre - Surrealidade - Efeitos teóricos

### Abstract

My essay has the intention of trying to examine the rock art by means of a set of concepts that come from the systematic observation at sites with this archaeological art in the region of Comechingones Mountains, in the Province of Cordoba, Argentina. I inscribe his works in the field of the aesthetics. I take Anne Cauquelin's<sup>1</sup> theory: the aesthetic is that of its effects being the principal one of them to do of the objects of art a field separated from other cultural goods. Therefore, I affirm that precisely the rock art constitutes an aesthetics because its effects consist of visual radicalism, not comparable with no other art. It can be studied from its constitutive and fundamental dimensions for mí: the significant ones like the only existence of the signs and the surreal character of rock art. In the stylistic age it was important the organization of the signs and their witness in the cave sites; the post-stylistic one has left a hank of statistical measures to be able to foresee this object of study without being able to apprehend the premeditation that realized it. If to displace the significant ones and to try it impossibility (own characterization of surreal) was a fundamental part of its existence, then the theoretical work would have to approach the not stylistic invisible thing.

**Key - words:** Rock Art Theory, Surreality, Theoretical effects

### Introducción

Si bien el arte rupestre lleva este nombre no se inscribe en la historia humana como un *arte* sino como una manifestación despojada de valores estéticos -incluso podría considerarse derivada de un juicio etnocéntrico- por lo cual su análisis habitualmente se realiza en términos de ideología, de la realidad (o no) de sus signos o de su inconmensurabilidad respecto a otro tipo de registros arqueológicos. Considero que ignorar su estética es una faltante teórica y este trabajo intenta una aproximación a esta cuestión.

El arte rupestre siempre ha constituido un desafío y un enigma; probablemente, no debiera quedar separado de las investigaciones sobre los símbolos a las que tanto han aportado nombres como los de Freud, Jung, Lacan, Ricoeur, Cassirer, Eliade, Saussure, Peirce, Wittgenstein. En ese sentido, existe en Occidente una amplia tradición de estudio de lo simbólico que arranca con la lingüística saussuriana, pasa al estudio del



inconsciente y procura ver en el lenguaje (cualquiera que éste fuera) una especie de ventrilocuo de las intenciones sociales.

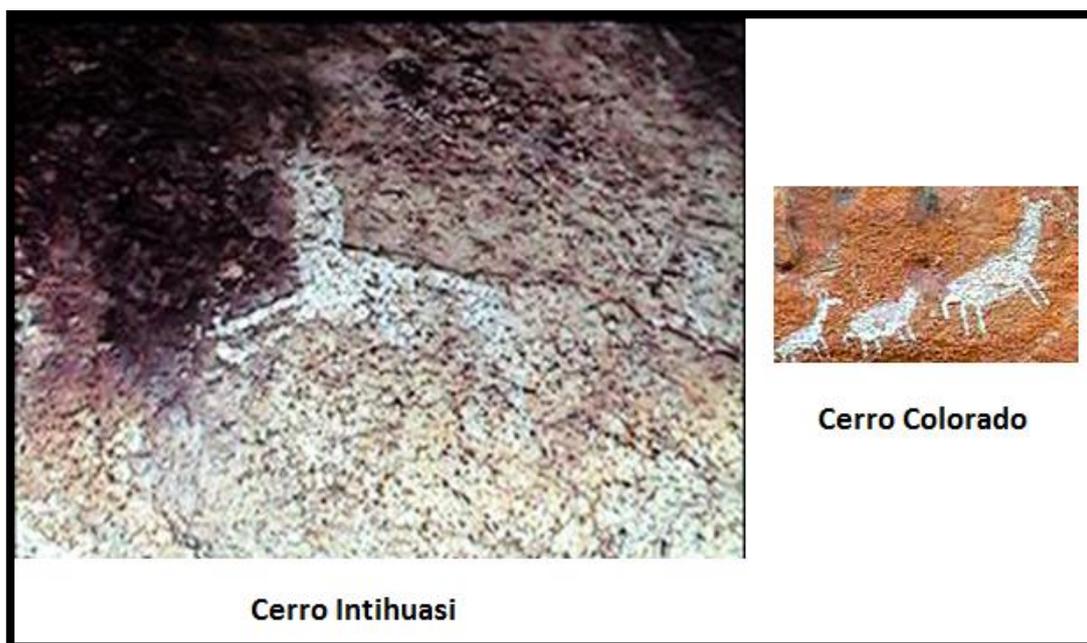
Los aportes de Laming-Emperaire y Leroi Gourhan fueron fundadores de una nueva manera de enfocar el arte rupestre europeo y sus tesis tuvieron como consecuencia despegar las interpretaciones de los estilos de Henry Breuil (que tanta influencia tuvieron en todo el mundo) y de las relacionadas con la magia. No obstante, Leroi-Gourhan llamó “santuarios” a las cavernas con arte. Una vez aparecida la primera monografía sobre la cueva Altamira, en 1906, firmada por E. Cartailhac- la literatura sobre el arte rupestre tuvo como característica realizar una exposición descriptiva, detallada y -que se creía- objetiva de lo que se podía ver. El libro de Anette Laming-Emperaire, *La signification de l'art rupestre paleolithique*, aparecido en 1962, sostenía que las figuras no debían ser tratadas separadamente sino como un todo significativo. A este principio –totalmente válido hasta hoy- siguió la propuesta de André Leroi-Gourhan (*Les religions de la Préhistoire*, de 1964, y *Préhistoire de l'art occidental*, de 1965) quien intentó observar las pinturas de acuerdo con el desenvolvimiento de la topografía de la cueva (entrada, paredes centrales, fondo) y relacionó los signos delgados (como los caballos) con el principio masculino y los redondos (como los bisontes) con el femenino. También descubrió que algunas figuras eran centrales y otras periféricas. Es decir, ofreció una teoría -muy debatida en su época por lo psicoanalítica y por lo estructural- sobre la organización espacial de los signos de las cuevas.

En 1993, apareció un volumen, editado por Lorblanchet y Bahn que daba a conocer los trabajos presentados en un simposio celebrado en el Segundo Congreso de la AURA en Cairns (Australia); en él se daba por iniciada la era *post-estilística*, entendiendo por tal la llegada a escena de los nuevos métodos de datación del arte –que vendrían a reemplazar al uso cronológico de los estilos- y el albor de una crítica profunda a la manera de cómo los estilos habían sido elaborados y utilizados como indicadores cronológicos en Europa y en Australia (Lorblanchet y Bahn, 1993). Si bien su lectura no obliteró ni la existencia de los estilos como referentes para describir el arte rupestre ni la tarea de seguir proponiéndolos en los estudios regionales, provocó una reflexión seria sobre ellos y sobre el análisis del arte arqueológico en general.

Un problema en el uso de estilos -especialmente cuando con ellos se pretenden establecer secuencias históricas- es que, en términos generales, cuando se busca definir un estilo éste siempre posee una dimensión de singularidad que otorga identidad a su

autor. Cuando el arte es estudiado por arqueólogos o prehistoriadores, resulta que éste es trans-individual: la ejecución -además de atribuirse a contextos e influencias sociales- aunque fuera realizada por un sujeto concreto (hombre del común, chamán, hombre o mujer) siempre expresa una tendencia o tradición colectiva. No se busca solamente el momento concreto en el cual el arte se ejecutó sino la tradición subyacente bajo la cual el ejecutor se disuelve.

Sin embargo, a diferencia del arte occidental (y también, en parte, del oriental) hay que reconocer que a la distancia espacial y temporal muchas obras tienen una extraña similitud y no pudieron ser pintadas o grabadas por la misma persona. En la figura 1 se ve un animal dibujado con alta similitud, al menos en color, calidad del dibujo y dinámica, con otro seleccionado por mí al azar de Cerro Colorado. Ambas localidades cordobesas se encuentran a una distancia de 434 kilómetros y aproximadamente a seis horas de viaje. Esta situación es impensable en el arte occidental en el cual la autoría es la sede de la expresión.



**Figura 1:** Similitud estilística. Sierra de Comechingones y Cerro Colorado. Provincia de Córdoba.

En la era estilística importaba la organización de los signos y su constancia en los sitios rupestres; en la era la post-estilística ha dejado una madeja de medidas estadísticas



para poder prever las propiedades y cronologías de este objeto de estudio pero no la intencionalidad.

Existe un rescate reciente de la noción de estilo. La hace Marc Groenen (2017) quien sostiene que habría que re-examinar algunas intuiciones de los pioneros en estos estudios que describe como haber reconocido que los paleolíticos fueron extraordinarios artistas, que pudieron tener escuelas o centros de formación de los diseñadores, que sus obras pueden ser ordenadas en el tiempo por el estilo. También indica que Leroi Gourhan, con su gran influencia tuvo por resultado una inhibición en la interpretación por cuanto intentó y ofreció una visión *descarnada* (estructural) del arte paleolítico. Según su punto de vista, “La forma pictórica se vuelve entonces un lenguaje cuya sintaxis se manifiesta bajo convenciones formales” (Groenen 2017: 30). El prehistoriador debería descifrar las convenciones formales y la construcción gramatical de esos lenguajes. Señala la perfección de los animales dibujados en distintos sitios rupestres y las traducciones gráficas personalizadas que se advierten en ellos puestas al servicio de un proyecto estético. La iconografía paleolítica no sería ni homogénea ni discontinua como creía Leroi-Gourhan sino que varía en tiempo y espacio. Por estilo se entiende, así, el estudio de la disposición de las líneas, ya sea formal (contornos, proporción entre modelo natural y representación, relación entre figura y elementos del marco, etc.) como en términos de forma constante, cualidad y expresión también constantes.

Mi punto de vista es divergente con esta tesis -en relación con una aproximación universal al arte rupestre- y espero explicar por qué, aunque en un marco regional acotado con el que ilustro mis conceptos con casos del arte rupestre de la región mediterránea de la provincia de Córdoba.

Mi propuesta consiste en analizar los efectos y las implicaciones que tiene una teoría del arte rupestre fundada en su estética.

### **¿Qué es el arte rupestre?**

La pregunta *¿qué es el arte rupestre?*, implica una ontología sobre la cual poco podría decirse porque -desde ya- ella no puede enunciarse sino desde el pensamiento occidental. Esta imposibilidad no tiene solución dado que los que estudian este arte son los occidentales -hasta ahora- o la hegemonía metodológica es occidental. Poner una traba a estas aproximaciones, perspectivas o enfoques resulta inútil porque por ahora el



dilema no puede resolverse. Pero sí se podrían describir las propiedades de todo arte por sus *efectos* (Cauquelin 2016). Yo encuentro que ellos son los siguientes: autenticidad, originalidad, sensorialidad, singularidad, semiótica y sexualidad.

Las dos primeras estuvieron en discusión cuando se descubrió el arte de los paleolíticos en la cueva de Altamira porque planteaba dudas en torno a su *verdad*: si eran o no auténticas, si habían sido realizadas por esos hombres tan antiguos y supuestamente primitivos. El interrogante no ha desaparecido ante cada sitio rupestre: empieza por la “verdad” de su origen y la “verdad” de su realismo.

La originalidad no es sólo autenticidad: implica un valor sobre su radicalidad y su carácter primario, como actividad de representación temprana y ontogénica en la psique humana (Castoriadis Aulagnier 2014) y el requerimiento de que el arte rupestre sea juzgado solamente en sus términos<sup>2</sup>. Es, entonces, un valor estético. A ella se agrega la singularidad o distinción que también es estética.

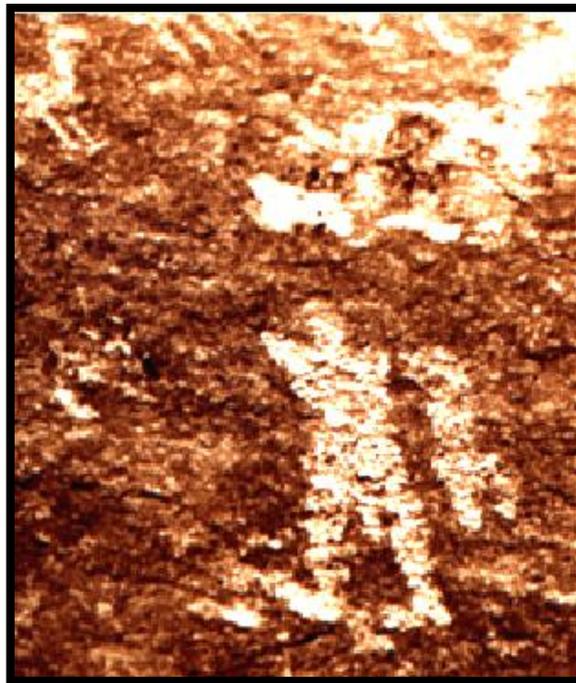
La sensorialidad es una conjugación o convergencia en la que la escena, la escenografía y la roca (o textura) (Rocchietti 2000 a y b) poseen un efecto específico con la luz, la sombra, los sonidos, las plantas y los animales, el agua, el calor, etc., y en la que la percepción asume el lugar central de la aprehensión de un sitio rupestre.

La semiótica deriva de los signos rupestres y su capacidad para generar sentido o significado. La adherencia de ellos al mundo material (*real, de aquí*, fenoménico) tiene, por supuesto, un potencial de comunicación alto aunque no quiere decir que el contenido realista no fuera imaginado, sin la presencia de los objetos dibujados ante el diseñador o sencillamente inventados.

Finalmente, la sexualidad o la expresión de la sensualidad mediante genitales o cópulas en cualquier nivel de simbolismo son muy frecuentes en el arte rupestre y ofrecen oportunidades a la interpretación, siempre muy discutibles pero sugerentes, como podría ser la de los cupuliformes como semen del jaguar andino (Figura 2) o el dibujo explícito del sexo varonil (Figura 3).



**Figura 2:** Cupuliformes. Cerro Negro. Sierra de Comechingones. Provincia de Córdoba.



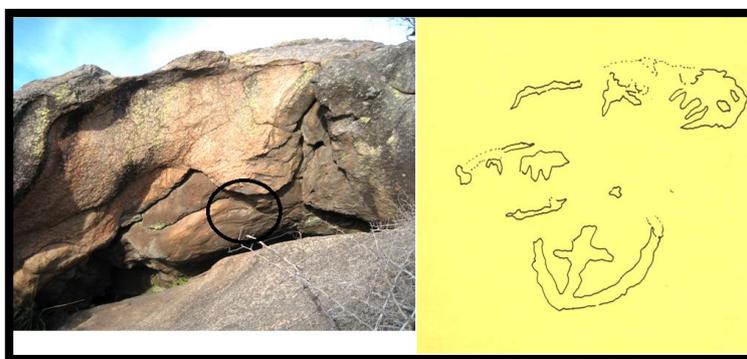
**Figura 3:** Cerro Intihuasi. Sexualidad explícita.

Quizá el arte rupestre haya sido una experimentación imprevista, sensorial, pulsional y semiótica, sólo predicable de los humanos, mediante pigmentos licuados o hendiduras y pulidos en las rocas pero buscando un efecto intencional. Este efecto no puede considerarse lúdico pero sí en dirección a las dimensiones inquietantes de este mundo o de los mundos imaginados.

El arte rupestre -como todo arte- es el límite de la realidad, es decir, la expresión de cuánto y dónde la realidad es representada por sí misma y, asimismo, una realidad sin límite, la sede de una fantasía inagotable, una relación imaginaria con el mundo.

### El arte rupestre y sus criaturas

Estudiar el arte rupestre es estudiar lo inquietante porque - ya sea por imaginación ideológica, ya sea por los efectos que el dibujante quiso obtener- uno puede suponer que su existencia no dejó de tener una finalidad esotérica y de contener una hierofanía. Lo inquietante es inconmensurable: no puede ser reducido a medida. Anula el prejuicio pragmático y revela las propiedades pregnantes de la roca, de su oquedad, de la luz y la sombra. Funda estética pero no de lo bello ni de lo perfecto sino de lo misterioso o incluso- de lo siniestro. Por esa razón, goza de una autonomía epistemológica razonable y natural. Resiste ser subsumido en el arte universal, sus artistas no fueron artistas por el arte ni por la ilustración. Admite seres “realistas” y seres disparatados o herméticos e indiscernibles. Dibujado o grabado en lugares oscuros o a la luz, en cuevas profundas o en aleros de profundidad somera, en tafones o en bloques, siempre es imprevisible y sobre todo único (Figuras 4, 5 y 6).



**Figura 4:** El Ojito. Balneario Achiras. Sierra de Comechingones. Provincia de Córdoba.

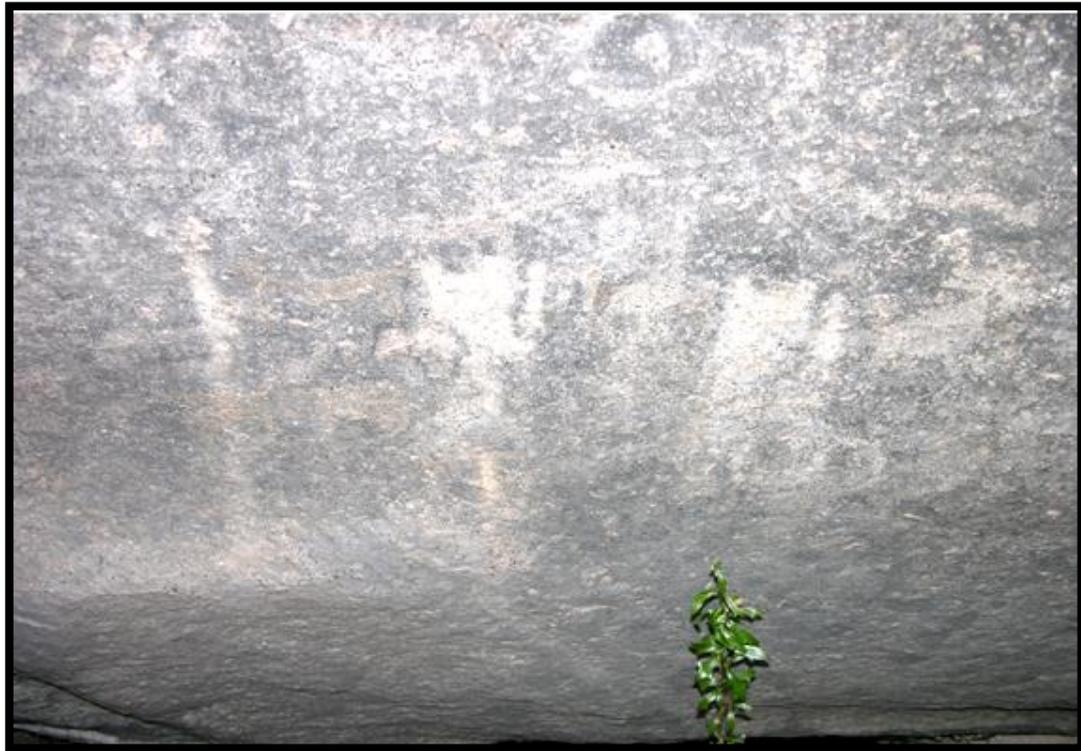


**Figura 5:** La Barranquita. Sierra de Comechingones. Provincia de Córdoba.



**Figura 6:** Serpientes (¿?). Piedra redonda del arroyo El Pantanillo. Sierra de Coemchingones. Provincia de Córdoba.

Las criaturas más especiales del arte rupestre son los humanos y los animales, sin duda. Humanos y animales es lo que *vemos*, no necesariamente lo que son. Quizá sean intercambiables (*animal como hombre, hombre como animal*) y no únicamente *hombre como hombre* o *animal como animal*. Unos y otros suelen integrar composiciones fieles -pero también no- a los sucesos del mundo real (Figura 7).



**Figura 7:** Hombres-animales. Cerro Intihuasi. Sierra de Comechingones. Provincia de Córdoba

### **Sin interpretación no hay signo**

Una relación que denomino *de sentido* es la que establece el nexo entre signo y objeto (real o irreal) y otra que podría llevar el nombre de *designación* indica qué objeto se aplica al signo. Se trata de dos relaciones elementales y ya han sido identificadas por la epistemología. No son equivalentes y la segunda encuentra serios obstáculos en la interpretación porque indica un vínculo no solamente no seguro sino nunca unívoco y siempre comprometido con lo que se cree ver.

No obstante, la imaginación es libre y puede violentar en el arte a una y a otra. Intentar dilucidarlas es la tarea de la interpretación y del intérprete. La dialéctica del arte rupestre -y de todo arte- tiene lugar no tanto en la aplicación del objeto al signo como en su transgresión. Ella consiste en la dinámica *posible* (real) e *imposible* (surreal). Es “real” un ñandú porque ese signo es una posibilidad en el mundo. Una cabeza sin cuerpo es imposible en ese mismo mundo, pero no en la alucinación o en la fantasía. Lo decide el intérprete, quien también está dotado de imaginación.



Para la investigación del arte rupestre sólo cabe una visión de conjunto que intente dar una caracterización a estos problemas: cada signo ¿a qué se opone?, ¿con cuál se combina?, ¿con cuál se complementa? Son problemas gráficos y semánticos. Dilucidarlos implica proponer algún camino de análisis y ensayar una reflexión crítica sobre los resultados obtenidos. Mientras lo primero compromete un esfuerzo por definir sus dimensiones heurísticas, lo último se vincula con la capacidad para entender los registros.

### **Sintaxis, gramática y significado**

El artículo que cité de Marc Groenen (2017)<sup>3</sup> alude a la sintaxis y a la gramática del arte rupestre (paleolítico). La articulación de los signos inviste la composición mediante la cual se resuelven los temas iconográficos y la consistencia en la ejecución de los signos, su gramática. Una y otra connotan el lenguaje rupestre.

Indudablemente, la dimensión gramatical aporta el mayor peso al estilo por cuanto se puede suponer que obligó a repetir el diseño (por alguna razón desconocida), no el tema sino la forma de hacerlo, de un modo tal que el ejecutante concreto ciñó su práctica a una serie de reglas que conocía. Considero que la fidelidad gramática no se debió al imperio de la regla estética sino a su efecto: si fue necesario obtener algo en el orden las cosas visibles o de las ocultas, entonces el autor debió asegurarse no fracasar. Esto está implícito en la historia de las ceremonias religiosas de todas las sociedades y, especialmente, en el uso de elementos activos para conseguir los objetivos relacionados con lo sobrenatural. La gramática es una fórmula.

Ella es evidente en esos signos colocados en oquedades insólitas o curiosas pero no lo es tanto en escenas dinámicas, casi descriptivas de la vida común y de la sociedad (Figura 8) salvo que todas las figuras fueran inversiones del mundo real. En otros casos, la figuración rompe la lógica: la cabeza humana sin cuerpo, una huella por el animal o humano entero (Figuras 9 y 10).



**Figura 8:** Una escena dinámica. Cerro Intihuasi. Provincia de Córdoba.



**Figura 9:** Cabeza sin cuerpo. Cerro Intihuasi. Provincia de Córdoba.

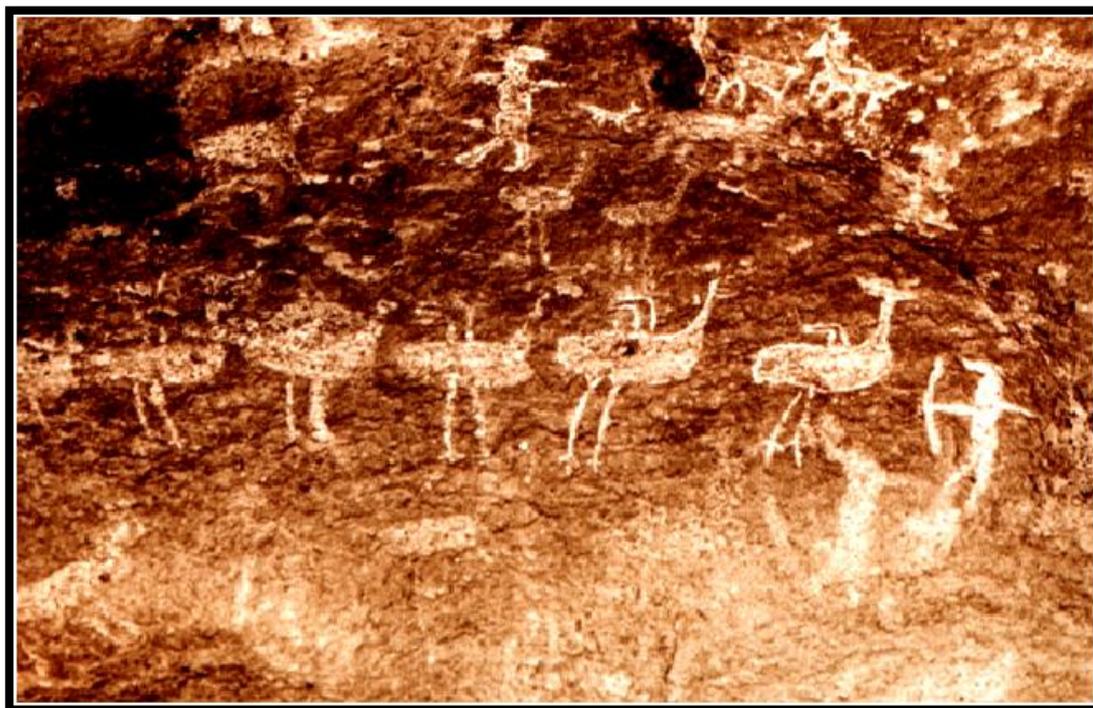


**Figura 10:** Huella de felino (cupuliformes resaltados por vandalista). Cerro Suco. Provincia de Córdoba.

Nunca se sabrá si estos autores estuvieron fascinados por el mundo y su costado misterioso o por sus dibujos mismos. Si actuaron sugestionados por el lugar en que finalmente dejaron su obra (una manifestación de brillo, textura, luz o sombra de la roca) debieron percibir en él cualidades adecuadas o extraordinarias. Al fin y al cabo, la suma de todas las obras de arte rupestre en todo el mundo y en las regiones no ofrece una cantidad tan grande ya que hay que considerar el tiempo humano que contó con ellas (unos treinta mil años). Su carácter debe haber sido bastante infrecuente y vinculado a quien tuviera dotes especiales, no necesariamente de habilidad gráfica sino de capacidad religiosa o chamánica. En ese sentido, la redundancia temática es síntoma ideológico y valor estético.

Al dibujar los signos el sujeto pudo haberse constituido en gramatical (pero no siempre como muestra la variación en las formas no figurativas) pero necesariamente

transitó hacia sujeto discursivo, sede de la ideología de su sociedad o de sus creyentes. Como en el lenguaje en general, lo que importa es su eficacia simbólica y material (Cf. Albano 2006). Ese “pase” de la subjetividad gramatical (el signo ortodoxamente ejecutado) a la subjetividad discursiva-narrativa, creo que lo ilustra la figura 11.



**Figura 11:** Subjetividad gramatical, subjetividad discursiva. Cerro Intihuasi. Provincia de Córdoba. Los animales alineados (ñandúes) fueron diseñados mediante una forma repetitiva o gramatical; los humanos no pero se integran a una escena narrativa.

### **Alucinación, intención y energía libidinal**

El mundo de la obra -el espacio que sostiene desde su composición, tema y lógica interna- no requiere mundo externo. No se trata de reparar en el proceso de reducción de las imágenes a la realidad sino de darse cuenta que en las obras emerge una nueva realidad y, por eso, es inútil predicar sus propiedades a partir de su expresionismo o de su abstracción. Una obra rupestre - tal como las obras de arte contemporáneas- también se presenta como un objeto independiente, como un objeto nuevo en el mundo de los objetos (Cf. Giunta 2014).

Entonces, el arte prehistórico y el arte contemporáneo y todas las formas de arte que lo precedieron integran y constituyen un solo territorio de expresión humana. No se

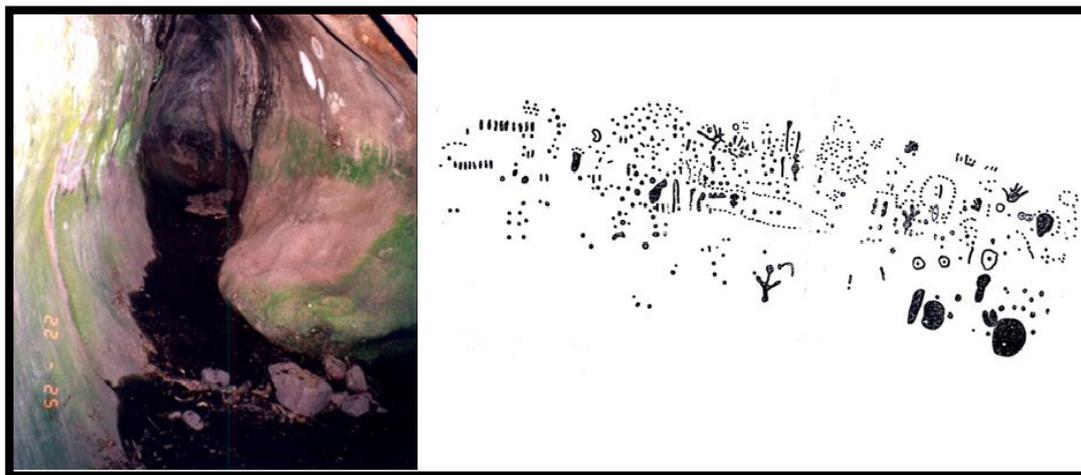


trata de la intuición de lo bello sino del reconocimiento de que juegan las mismas intenciones profundas de la conciencia humana y ellas solamente pueden ser juzgadas por sus *efectos* (Rocchietti 2011, 2015 a y b, 2016).

Uno de los efectos *constituyentes* es aquel por el cual el arte rupestre adquiere particularidad: tiene que ser encontrado y registrado por arqueólogos y lo más probable es que nunca tenga otro observador presente a no ser que los sitios puedan ser visitados por públicos. Su observador primordial y estratégico es un arqueólogo y la existencia del arte se reporta en un catálogo o en una publicación especializada. Por otra parte, el arte rupestre por su carácter, procedencia y temporalidad inhibe la crítica. Forma un corpus de obras que no tiene tasadores ni críticos sino científicos que procuran su reproducción fiel, nítida y métrica. No posee un área activa de comentarios ni teorías propias, es decir, discursos que produzcan resultados o efectos en el campo del arte (Cauquelin 2016). En donde sí tiene efectos es en la historia humana, en las ciencias relacionadas con la mente o con las sociedades porque les plantea un enigma tanto en el significado como en su lugar disciplinar.

Alienación o enajenación (*pérdida de mundo real*) por uso de psicotrópicos, conexión perceptiva con el mundo ordinario de la vigilia, visiones o sueños hierofánicos, ayunos, sacrificios corporales son materia de muchas disciplinas, especialmente de la historia de las religiones y también de prácticas todavía vigentes en las sociedades actuales con la intención de aplacar la angustia existencial y cultural<sup>4</sup> así como para dominar, mediante los *encantos*<sup>5</sup> a la Naturaleza y a los espíritus. Pero en ningún caso producen arte rupestre o alguna clase de grafiti. No sabemos por qué.

El contenido sexual del arte rupestre es difuso pero existente. Quizá haya dependido de la hierofanía -de la manifestación de lo sagrado para el dibujante o grabador- en la roca, por la cual ella aparece como extraordinaria o fuera de lo común, incluso como poseyendo características cercanas a vaginas o penes. Lo intuyo para algunos casos particulares como el que se ve en la figura 12 y que se halla en el Cerro Suco.



**Figura 12:** Cueva del Cerro Suco

Es una cueva profunda, escondida entre las grietas de la ladera de una montaña de arenisca metamorfozada, en medio de la llanura y con una obra extraordinaria realizada con cupuliformes sobre una de las paredes.

En síntesis: los signos rupestres pueden expresar humanos y animales retratando sus formas, acciones y actitudes pero es posible que las rocas -en tanto significantes- hubieron de atraer otro tipo de energía: la libidinal, la animista, la esotérica.

### **Teoría del arte: realidad - surrealidad**

Dice Cauquelin:

*“Otra interpretación más cercana a los hechos, los que se constituyen en un cuadro para la lógica, nos mostraría que si algo debe ser callado -la unidad del mundo o el mundo como unidad- es por la imposibilidad de que una proposición plantee lo que es y, al mismo tiempo, lo que ella es [...] deja fuera del campo de la palabra un mundo que se manifiesta y que se expresa como inexpresable.”*  
(Cauquelin 2016: 104).

Todo arte rupestre, en mi aproximación teórica, es surreal. Lo surreal, por definición, es *imposible*. Especialmente si las obras son juzgadas por su referencia al mundo ya que se trata del poder creativo del inconsciente sin ninguna preocupación estilística. Eso haría innecesario buscar estilos. Esto es, su lugar es la de la inventiva pura. Algo así



como una ebriedad del sentido, el misterio en el corazón de lo cotidiano (Löwy 2007). Esto explicaría la gran variación de las obras rupestres. Estimo que no existen dos sitios rupestres semejantes: aunque se parezcan en su gramática, la escena discursiva, con un solo signos o con muchos, difiere de lugar en lugar. Si se hace entrar a la roca como significante, la variación es aún más fuerte porque casi nunca se acierta sobre en cuáles habrá de encontrarse arte rupestre y, por otra parte, frecuente mente los dibujantes han desdeñado grandes o lisas superficies, muy adecuadas para pintar o grabar y han usado posiciones extrañas o secundarias. La idea de “escuela” rupestre (a la manera de maestros y discípulos) que Groenen rescata de los investigadores de principios del siglo XX es, para mí, absurda. El arte rupestre no fue realizado para ser mirado ni replicado. A partir de ese principio (u origen negativo) tiene importancia la *función de excepción* que el psicoanálisis lacaniano asigna al significante (Cf. Balmés 2008).

## Conclusiones

¿Qué clase de teoría ofrezco para el arte rupestre? Evidentemente, una que no es arqueológica aunque es esta fuente la que encuentra y ofrece los registros o documentos rupestres (reproducción de los dibujos mediante técnicas electrónicas u otras). Pero creo que no habrá dudas sobre que este arte la trasciende.

Uno encuentra en los sitios rupestres, dispersos en las rocas del paisaje, solamente significantes (ese estrato del signo inconforme si no se lo interpreta). Y también esa presencia relegada al lugar conceptual de *soporte* que es la roca a la que yo estimo como signo-significante.

¿Qué implica considerar el sitio y su escenografía como un efecto, una estética? Su primera consecuencia es la de observar con otra mirada.

Si miro con la atención puesta en la clase de organización de la energía (cognitiva, libidinal, física) que produjo el arte -aunque sea por el trabajo de descubrir y alcanzar las oquedades, los techos y paredes de los aleros o los paredones de roca- estoy posibilitada para encontrar un régimen estético, un efecto que lo habrá de separar de otras cosas u objetos y campos de experiencia humana. La arqueología registra pero la interpretación inscribe.

La interpretación es una relación imaginaria: la del intérprete con el objeto llamado “arte rupestre”. El nudo gordiano de esa relación consiste en traspasar el significante



(estilo, métrica, contabilidad de motivos, escalas cromáticas, etc.), incluso declarándolo *no arte*, no animismo, no sacralidad.

El efecto estético no niega el cognitivo porque es parte de él; de lo contrario no pudo haber sido eficaz. La eficacia se enlaza con la función de excepción de dibujar pintando o grabando y con el efecto que potencialmente posee el ocultismo. Groenen había aportado mucho más a esta cuestión en su libro *Sombra y luz del arte paleolítico* (2000) tomando a la pared como un dispositivo y explorando el arte con lo que llamó la *mirada paleolítica*.

El efecto estético otorga relevancia a la intensidad del arte rupestre. Bersani describe algo parecido citando a Freud: el hallazgo (encuentro) de un objeto es propiamente un reencuentro. Ese hallazgo hace que el objeto de deseo coincida con la fuente de placer original e inviste la conciencia (Bersani 2001: 51 y 65).

Al descubrir la intensidad de esa marca humana, el ojo mira de otra manera y se reencuentra con un objeto transformado.

No se trata de una sublimación sino del investimento libidinal de la conciencia (una conciencia remota y desconocida) que se vuelve visible.

## Notas

<sup>1</sup> Anne Cauquelin 2016 *Las teorías del arte*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.

<sup>2</sup> Principio antropológico malinowskiano.

<sup>3</sup> Este autor ensayó antes una aproximación fenomenológica al arte rupestre paleolítico.

<sup>4</sup> Si se toma el psicoanálisis freudiano, este tema se vincula al malestar de la cultura, esto es, a la represión de las pulsiones más intensas de la vida humana: el incesto y matar. En el campo de la teoría lacaniana, en el centro de la estructura del inconsciente está Dios (dioses, ánimas, el Dios cristiano o cualquier otro Dios) como su significante más intensamente represivo. Podría interpretarse todo acto y ceremonia en ese sentido inhibitor de las dos pulsiones más perturbadoras y, asimismo, como vinculados a la sexualidad, al deseo del *Otro* (Cf. Freud 1970; Balmés 2008).

<sup>5</sup> El topónimo *encanto* es muy frecuente en toda América del Sur.

## Referencias bibliográficas

ALBANO, S. 2006. Wittgenstein. Lenguaje. Buenos Aires: Quadrata.

BALMÉS, f. 2008. Dios, el sexo y la verdad. Buenos Aires: Nueva Visión.



- BERSANI, L. 2011. El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- CASTORIADIS AULAGNIER, P. 2014. La violencia de la interpretación. Del pictograma al enunciado. Buenos Aires: Amorrurtu.
- CAUQUELIN, A. 2016. Las teorías del arte. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- FREUD, S. 1970. El malestar en la cultura. Madrid: Akal.
- GIUNTA, A. 2014. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Buenos Aires: ARTEBA.
- GROENEN, M. 2000. Sombra y luz en el arte paleolítico. Barcelona: Ariel.
- GROENEN, M. 2017. El tema del estilo en el estudio del arte Paleolítico Superior. Cuadernos de Arte Prehistórico, número 3, enero - junio: 19 - 38.
- LORBLANCHET, M. y P. G. BAHN (editores) 1993. Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or where do we go from here? Exeter: Oxbow Monograph, The Short Run Press,
- LÖWY, M. 2007. Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario. Acta Poética 28 (1-2): 73-92.
- ROCCHIETTI, A. M. 2000a Arte rupestre de Córdoba: síntesis regional. Simposio Arte Rupestre de América del Sur. Congreso Internacional de Arte Rupestre. Ripon, Winsconsin: IFRAO.
- ROCCHIETTI, A. M. 2000b Arte rupestre de la Sierra de Comechingones (Córdoba): síntesis regional. En María Mercedes Podestá y María Hoyos (editoras) Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología. Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.: 121 – 128.
- ROCCHIETTI, A. M. 2011 Arte rupestre: imagen de lo fantástico. Madrid: EAE.
- ROCCHIETTI, A. M. 2015 a Arte rupestre: imagen de lo fantástico. Boletín del Museo de Arte Precolombino, 20 (1): 39 - 49.
- ROCCHIETTI, A. M. 2015 b Arte rupestre: singularidad radical. Anuario de Arqueología. Montevideo: Universidad de la República: 88 - 114.
- ROCCHIETTI, A. M. 2016 Tres sitios rupestres en la Sierra de Comechingones. Provincia de Córdoba. Revista del Museo de Antropología 9 (1): 21 - 34.



**Fecha de recepción:** 23/04/2017

**Fecha de aceptación:** 20/10/2017