

ISSN 2362-2652



CULTURA EN RED

AÑO V – VOLUMEN 7 - 2020

UniRío
editora



ARTE RUPESTRE: EL LUGAR TEÓRICO DE SU INTENSIDAD

Ana Rocchietti

Universidad Nacional de Río Cuarto

anaau2002@yahoo.com.ar

Resumen

Este ensayo intenta analizar el arte rupestre desde la perspectiva de su intensidad (real y construida). Adopta la tesis Danto sobre el arte de todos los tiempos: el arte no representa la realidad sino que la trae hacia él. Colocado en el lugar de lo primigenio, en el repertorio de entidades y seres que se asignan a “los orígenes”, no obstante, puede estar preñado de contemporaneidad. En este sentido, la arqueología del arte rupestre reposa sobre una in-

tensidad de observación mientras que éste emerge de su intensidad sígnica.

Palabras clave: arte rupestre; referencia; intensidad; realidad.

Abstract

This essay tries to analyze rock art from the perspective of its intensity (real and built). It adopts the Danto thesis about art of all times: art does not represent reality but brings it to him. Placed at site of the primal, in the repertoire of entities and beings that are assigned to "the origins", however, it may be pregnant with contemporaneity. In this sense, the archeology of rock art rests on an intensity of observation while it emerges from its signic intensity.

“El plano del pasado es a la vez el lugar de lo que realmente sucedió, pero asimismo la reserva psíquica en la que se deposita el material reprimido”
(Espósito 2017: 98).

“El significado de la obra original ya no radica en la unicidad de lo que dice sino en la unicidad de lo que es”
(Berger 2018: 21).

Una doble existencia

El arte rupestre es una de esas expresiones humanas que más incógnitas abren. Su estudio ha atravesado etapas de distinta envergadura y duración como lo han sido la perspectiva estilística, la perspectiva taxonómica de “motivos”, el encuadre post-estilístico (una difusa manera de decir que ya no se buscarán estilos para ubicarlo cronológicamente) y el analítico que explora las relaciones ambientales y la arqueometría de sus pigmentos. El psicoanálisis ha sido pocas veces evocado (Anati 2014).

Lo más importante es que, de alguna manera, la forma de pensar occidental coloca a este género de arte en los comienzos, en los orígenes de una conciencia humana que orientada hacia la realidad intentó copiarla o vincularse con ella en forma fantástica o arbitraria. Se trataría de un *arte de origen o en los orígenes*.

No obstante, el arte rupestre presenta los mismos dilemas de concepto y de ejecución que están en el arte contemporáneo, liberado de reproducir con fidelidad lo real. Cabría preguntarse si esta estética se funda en los mismos impulsos que el arte occidental contemporáneo, habiendo sido producido por sociedades tan diferentes y dado que él tiene una universalidad tan llamativa, al menos como arte en las rocas. Los desafíos en torno al concepto de “arte” tienen que ver con la matriz cultural que evocan los dibujos (pintados o grabados). Muchos de sus signos se integran a composiciones diferentes ejecutadas en regiones y continentes distantes entre sí y en tiempos aparentemente muy distintos. El arte rupestre fue la manifestación de un pensamiento que con grandes variaciones formales fue producido a lo largo de todo el planeta y por sociedades diferentes, pero con algunas afinidades que la etnología ha señalado repetidamente.

Este ensayo argumenta en torno al lugar teórico del arte rupestre y lo ilustra con obras que provienen de mi investigación¹ (Figuras 1, 2). Lo hago desde la perspectiva del arte rupestre como arte y examino las consecuencias que se pueden extraer de ella. Por lo tanto, mis premisas

están acotadas a su naturaleza como arte y no a otras que pudieran encontrarse en sus obras, sin negar que en tanto ideología debió poseer profundas y persistentes raíces en las formaciones sociales en cuyo marco se realizaron y en su modo de vida. Le otorgo una cualidad expresiva que implicó una imagen del mundo y, a ésta, una actividad ritual esotérica.

Considero que la ontología hay que encontrarla en un acto espontáneo, de una irrupción de tono emocional, que tuvo *autor* (Rocchietti 2019) aun cuando no se lo pueda identificar ni saber si fue único o múltiple (varios *autores*) ni su género, que aplicó una fórmula de efectividad performativa y que su intención e intensidad estuvo dirigida hacia el cosmos.

Un interrogante fundamental, una vez adoptada esta premisa en la investigación rupestre, es si las obras tienen o no *estructura* (gráfica, de pensamiento) y si –quizá– nunca habrá una comprensión definitiva de este arte. El concepto de intensidad lo vincula a las creencias en los *encantos*, al ocultismo y al ritual. Las oquedades o las piedras al aire libre fueron elegidas por alguna de esas razones y la estética del arte rupestre –derivada de esta premisa– fue producida por la con-

junción de roca, lugar, luces, sombras, brillos, sonidos, etc.

Pero su dimensión universal (centro en los animales, huellas de manos y pies, huellas de felinos, cúpulas) plantea la cuestión de si existió un “modelo de pensar” común o compartido por la humanidad rupestre, un dispositivo conceptual con afinidades allí donde fue realizado. Se añade a ella la disposición de los signos en la roca (su dispersión en las paredes, sus alineamientos, sus combinaciones, sus superposiciones). Si hubo estructura gráfica, la gran variación en la composición de las obras la contradice.

La tarea de la investigación rupestre – como la de toda ciencia– es estudiar lo que no es evidente ya que la perspectiva teórica consiste en una relación con su objeto que, por ser seleccionado, se torna epistémico y adquiere una naturaleza que –por conceptual– es construida. (Bourdieu 2014). Se verifica, entonces, una doble existencia: como objeto “real” (manifestación, fenómeno rupestre) y como objeto “teóricamente construido”. A esta circunstancia se agrega la posibilidad de que cada obra (tal y como se la observa en su lugar) fuera el producto de la acumulación de dibujos por autores distintos, al

mismo tiempo o, más probablemente, a lo largo del tiempo con estilo similar o distinto. También, las obras pudieron resultar de las superposiciones sucesivas por eventos o intenciones parecidas. Simultáneamente, los registros arqueológicos producen documentos (gráficos, fotográficos, fílmicos, calcos informáticos) que proceden y se imbrican con esa construcción. No obstante, lo más importante es que las formas de reproducirlo, especialmente las informáticas, provocan una estética añadida o derivada y crean una nueva intensidad.

La intensidad del arte rupestre es una expresión de su arqueología; es decir, del vestigio de una acción de diseño (y de ritualidad) en las paredes y bloques de roca de una combinación específica: textura y brillo de la roca, luces, sombras y escenografía. La intensidad depende del contexto de la posición del sitio y de sus características geomorfológicas, pero mucho más de los dibujos.

Un problema que parece fundamental es el de la relación del arte rupestre con la realidad (Rocchietti 2009, 2010, 2012, 2013, 2015, Rocchietti *et al* 2013). La existencia *real* es la materialidad del arte en su roca, en su lugar y en el seno de las

complejas relaciones con las fuerzas de la destrucción natural y su más notorio acceso a él es el registro (habitualmente con metodología arqueológica dado que es precisamente eso: un arte arqueológico). La existencia del objeto que llamaría *construido* se aloja en otra dimensión; se la puede denominar *significación*. El arte rupestre fue admitido como tal en el principio del siglo XX², coincidiendo en un tiempo en el que los artistas occidentales hicieron importantes rupturas con el pasado artístico, desprendiéndose del imperativo estético o ampliando la estética a cualidades independientes de la belleza. La fundamental ha sido la separación del arte respecto a la belleza. Por lo tanto, estudiar los diseños pintados y grabados paleolíticos o post paleolíticos en el Viejo Mundo, prehispánicos en el Nuevo, no implica juzgarlos desde el punto de vista de su belleza sino reconocer su misterio y su proyección fundando una estética.

La búsqueda más notoria y continua de la *significación* tiene su propia historia epistémica. Inicialmente estuvo el problema de su autenticidad (si la humanidad de los orígenes pudo haber realizado las obras paleolíticas); luego se construyeron *estilos* o categorías de recurrencias gráficas (primero para el arte paleolítico pero

luego se imitó en todo el mundo); más tarde se le asignó carácter sagrado o de santuario para arribar a las teorías estructuralistas y psicoanalíticas de Leroi Gourhan (1971) y Laming Emperaire (1962), al chamanismo (con la hipótesis de estados alucinados del autor) (Clottes y Lewis Williams 1996) y a las críticas de todas ellas (Ucko y Rosenfeld 1967; Ucko 1989), para llegar a la a la fenomenología trascendental de las paredes rupestres (Groenen 2000). Asimismo, ha habido estudios de difusión y préstamos culturales.

Por significación entiendo la capacidad para producir significado, que las imágenes del arte se tornen *significantes* con lo cual no quiero decir importancia expresiva, formal o de otro tipo, ya que no se pueden proyectar sobre ellas los procedimientos usuales de la crítica de arte.

En todo caso -señalaba el filósofo del arte, Arthur Danto³- hay dos lenguajes: uno es el de la realidad y otro el del arte. ¿Cómo insertar el arte rupestre en uno de ambos? Esto implica una deriva entre la representación de la realidad (el arte) y otro el imperio de la realidad (la pragmática del sitio rupestre y su contenido). El mismo Danto dice que el objeto de arte es

un objeto del mundo natural, pero algunas de sus propiedades pertenecen al significado y éste es el que predomina en la constitución del *arte*. Estoy de acuerdo: el significado del arte rupestre será evanescente, inatrapable, incógnito pero –a mi juicio- pregnante (es decir, con plenitud de significado) sea en la voluntad de “poner” significado, sea en el interpretar significado. En el primer caso, el arte rupestre tuvo autor (Rocchietti 2018); en el segundo, generó una conexión con las creencias heredadas, continuadas en una tradición histórica (tal y como en el arte occidental).

Asumo, en este ensayo, la tesis de Danto: el arte rupestre, en tanto objeto cultural, no representa la realidad (aun cuando sea figurativo) sino que trae la realidad al arte.

El arte rupestre es contemporáneo

Esta afirmación contradice el sentido común. Por arte rupestre los arqueólogos entienden diseños gráficos -pintados o grabados- en las rocas y sus diseñadores - en América- los pueblos originarios. Los europeos, sus descubridores y quienes les dieron su nombre, hablan de artistas pale-

olíticos y post-paleolíticos asignándole gran antigüedad.

Pero si se atiende a su misterio, a su enigma, al interrogante sobre por qué fue realizado, adquiere vigencia, entra en el presente y se dota de actualidad.

La contemporaneidad de este arte, en primer lugar, es una realidad construida arqueológicamente porque se surge del registro y si el registro es un objeto teóricamente construido, se impregna de la contemporaneidad del pensamiento disciplinar dominante, particularmente, en las actualizaciones de la técnica de registro. Ese documento (dibujos a mano alzada, calcos, fotografías analógicas, fotografías digitales, calco informático) es contemporáneo de las técnicas y métodos de observación que componen los métodos de registro epocales. Como la mayoría de los sitios rupestres no son visitados tanto por expertos como por públicos porque permanecen en los campos, en lugares poco transitados, ocultos o inaccesibles, ese documento -almacenado en un archivo o publicado en revistas y libros de y para especialistas- se torna *todo* el arte.

La evolución de las técnicas ha producido registros más fieles pero, no obstante, no dejan de contener ambigüedades e

incertezas que liberan la imaginación científica. Explícitamente su investigación se ha colocado dentro de la ciencia (arqueológica) y, con menor importancia, dentro de la historia del arte. Por esa razón los problemas que se desean resolver están relacionados con prioridades de cronología, estilo, post-estilo, tipologías de motivos, inventarios de signos, conexiones histórico-geográficas, etc. Las preguntas por su lugar teórico (o conceptual) son menos frecuentes que las de veracidad (¿el arte rupestre es arte?, ¿el arte rupestre es verdadero?, ¿es auténtico?). Lo cierto es que nunca se abandonó la denominación *arte*⁴.

Para Barraud (2018: 135), el arte es una actividad que consiste en producir *relaciones* con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos. Si se adopta esta definición, queda planteado el problema de la referencia (Rocchietti 2017), es decir, de su vínculo con la realidad o de su construcción como significado.

Todo arte es un depósito de significación potente y potencial. Potente por su fuerza o carga expresiva; potencial, por su inducción interpretativa. El arte rupestre no escapa a estas cualidades. Su trasfondo

son las creencias de las sociedades aborígenes, para las cuales el arte rupestre constituye su pasado pero también su presente en tanto bien cultural.

El continente sudamericano se caracteriza por su extrema diversidad climática y ambiental y por los múltiples modos de vida, lenguas e historia. Cada paisaje - cordillera de los Andes, precordilleras y sierras, pampas y llanos, extensos ríos y deltas, selvas y bosques, hielos y lagos glaciares, manglares y desiertos- ha sido asumido en ideologías con un “fondo” común de sedimentación histórica. En las tierras bajas tropicales y templadas todavía el folclore registra la magia para el control de las enfermedades o del clima en ceremonias generalmente individuales así como fe en el espíritu o la madre de las cosas, en el retorno o convivencia con los antepasados y en el poder de los chamanes (maestros o brujos). Existen espíritus malos y buenos, juguetones y crueles, originales y secundarios; el sol es varón o mujer, la luna también es uno u otra, algunos animales son parientes o han iniciado una genealogía y el cosmos es una especie de espejo mítico del mundo “de abajo” o de “acá” (sub-celeste o terreno). Hay dueños espirituales de los animales y deidades de la huerta, mundos masculinos

de la caza y mundo femeninos de los cultivos y de la chacra. En las tierras bajas predominaron siempre rituales individuales y escondidos; en los Andes, los dioses salieron de cuevas o de lagos, tuvieron un panteón complejo y ceremonias y festividades públicas que culminaban con el “paseo” de los jefes momificados. Huacas, apachetas y templos proliferaron entre cerros y aguas sagradas.

Fue en los Andes donde el culto al felino alcanzó su máxima sofisticación y esplendor (genéricamente en Chavín de Huantar pero quizá de origen selvático y de perduración hasta hoy). Los jaguares - los felinos en su conjunto- no solamente son misteriosos sino que poseen propiedades “mágicas”: pueden transformarse en hombres y existe una categoría iconográfica del hombre-jaguar andino. Su espíritu es sobrenatural, se le teme y se le rinde homenaje. Las serpientes, las aves, los camélidos y los venados, sus huellas o sus cuerpos han representado algo más que alimentos. La sexualidad humana está presente o sugerida. En palabras de Leroi-Gourhan, contienen *mitogramas*.

Las tierras altas argentinas, de influencia andino-altiplánica, están comprendidas entre los Andes y una diagonal de

paisajes áridos que comprende varias provincias de este país sudamericano. Allí las culturas andinas tuvieron menor esplendor arquitectónico y menos ejemplos de cultos colectivos y públicos si se las compara con las peruanas y bolivianas. Pudo ser un universo agrícola generalizado en sus últimas etapas históricas, antes de la invasión castellana. No cabe duda de que interactuaron con las sociedades del trópico húmedo y con las vastas pampas argentinas.

El chamanismo -que estuvo generalizado si usamos la definición más amplia de esta institución indígena- estuvo sostenido en el cebil (*Anadenanthera culebrina*) o vilca, unas semillas negras que tostadas, molidas y aspiradas provocaban un estado de alucinación. Debieron existir otras similares en las comarcas que carecían de ella, aunque su valor religioso debió ocasionar comercio a distancia para obtenerlas. El San Pedro (*Trichocereus pachanoi*) y la ayahuaska (*Banisteriopsis caapi*) serían ejemplos regionales en los Andes y en la selva amazónica respectivamente de plantas excitantes.

Con la excepción de las religiones de gran espectacularidad pública -las andinas- en Sudamérica hubo un ocultismo o

esoterismo generalizado que todavía está dotado de vitalidad y significación.

En el estudio arqueológico del arte rupestre, siempre confrontan dos registros: uno es el del ritual -residuo mudo de la acción oficiante y creyente que lo produjera- y el otro es el de las huellas de dibujo que quedan en una pared.

Estos registros se definen por cuatro dimensiones complementarias: los sitios rupestres o rocas con arte, las características de su emplazamiento (en su geografía y en las rocas), la situación gráfica que presenta cada uno de ellos (el arte, el lugar elegido para realizarlo, la estructura litológica de la piedra, los factores naturales y antrópicos de transformación) y las convenciones de diseño que subyacen a ella. Unas son materiales y dependen del detalle con que se realiza el registro; otras son interpretativas y están sujetas a la imaginación del investigador ubicado en su contemporaneidad; es decir, en el tiempo de su vida y de los algoritmos técnicos. Eso hace contemporáneo al arte rupestre.

¿Qué es la contemporaneidad? ¿Qué significa ser *contemporáneo*? En principio, la contemporaneidad es lo que se enfrenta continuamente a lo irresuelto, a

lo pendiente, a lo inacabado. Puede ser el pensamiento, la conciencia, la ciencia o el arte. Aquello que ingresa a la contemporaneidad lo hace como problema, como incógnita, como duda, como misterio para el que hay que encontrar causas.

El arte rupestre, en la historia general del arte, continúa irresuelto, en particular, en torno al interrogante sobre bajo qué régimen colocó lo visible y lo invisible, es decir, qué ofrece para *mirar*.

Lo que sus obras instalan parece consistir en un “fondo” primordial de todo arte humano y sus contenidos más notorios: la sexualidad, los sacrificios, el canibalismo (real o simbólico), el rito, la magia, el mito. En ese sentido, los autores y su sociedad son desconocidos. Su cultura, sus relaciones sociales, su género de vida, su moral, ofrecen un contraste inquietante.

El arte puede ser fiel a lo que se ve o a la apariencia de los que se ve, puede ser impresionista (lo visible ya no se presenta para que se vea) o seguir principios cubistas (lo visible ya no es lo que está frente a un ojo sino todas las vistas posibles desde un punto colocado alrededor del objeto representado). Finalmente, el régimen de lo visible pudo ser surreal: lo representa-

do fue imaginario (Cf. Berger *op cit.*). Lo que es común a lo contemporáneo y al arte rupestre es que los autores (antiguos y modernos) tuvieron una experiencia específica de lo visible. Lo que no habría que esperar es “realidad” en ningún arte. Por esa razón, “...el significado de la obra ya no reside en la unicidad de lo que dice sino en la unicidad de lo que es” (*ibid.*: 21).

Y la unicidad de lo que es el arte rupestre habría que buscarla en sus temas y en la forma de hacerlos: animales (dominante), humanos y todo tipo de signos abstractos. Pero, sobre todo, en una cualidad impresionista: el color y el brillo. Esa síntesis se denomina *estilo* y expresa la unicidad de lo que *es*.

Boschin (1994) ha tenido una intuición muy sugerente: a las continuidades de los estilos, también asigna *rupturas dialécticas* en los que algunos de ellos *niegan* a otros procedentes en el seno una tradición histórica⁵. Si se observan conjuntos de obra bajo esta perspectiva se encontrará en la comparación tanto afinidades intertextuales entre ellas como diversidades que refuerzan la unicidad radical de los sitios rupestres.

Objeto real, objeto construido

El objeto real es la existencia, es la materialidad del arte en su roca, en su lugar y en el seno de las complejas relaciones con las fuerzas de la destrucción natural.

La tesis Danto afirma que el arte, no representa la realidad -aun cuando sea figurativo- sino que trae la realidad al arte. Esa me parece la situación del arte rupestre e implica que su estudio podría consistir en la descripción de qué realidad y cómo su autor o autores seleccionaron, capturaron o reprodujeron la realidad. En ese sentido, la palabra “realidad” no es unívoca. En general, designa el mundo percibido, o el mundo objetivo, o el mundo existente o el conjunto de entes, seres y hechos en el mundo; o la ontología. Su fundamento puede considerarse como externo a la mente (los fenómenos) o interno a ella (la percepción, el conocimiento, la selección arbitraria).

“El término 'mundo' designa: (a) el conjunto de todas las cosas; (b) el conjunto de todas las cosas creadas; (c) el conjunto de entidades de una clase ('el mundo de las ideas', 'el mundo de las cosas físicas'); (d) una zona geográfica ('el Nuevo

Mundo', 'el Viejo Mundo'); (e) una zona geográfica en un período histórico ('el mundo antiguo'); (f) un horizonte o marco en el cual se hallan ciertos saberes, cosas, acontecimientos, etc. ('el mundo de la física', 'el mundo de los sueños')” (Ferrater Mora 1971: 242).

El mismo diccionario filosófico distingue entre “mundo según la ciencia” y “mundo o cosmovisión”. Mientras el primero se conforma con los datos generalizables que se obtienen en la investigación de los fenómenos, el segundo tiene naturaleza espiritual e individual o colectiva pero principalmente individual (Ferrater Mora *op cit.*: 244). Claude Lévi-Strauss (1964) llamaba *pensamiento salvaje* al bricolaje arbitrario de la cultura, es decir, a la adjudicación y combinación de significados al cosmos humano y natural.

Algunos investigadores señalan que el arte rupestre pudo tener adherencia a reglas estéticas y que ellas pudieron estar más o menos estandarizadas. A menor estandarización, menor control social y menor efectividad en la transmisión; el cambio de reglas indicarían contextos socio-culturales más laxos y la variabilidad no sería sino una expresión de la de-

bilidad del control socio-económico y tecnológico (Acevedo *et al* 2015).

Troncoso, apoyándose en la noción de *construcción social de la realidad* (que pertenece a Cornelius Castoriadis) y en el proceso semiótico afirma que “...toda producción material de una sociedad es (...) una obra de arte, una producción semiótica y un producto del pensamiento, un sistema de representación visual” (Troncoso 2005: 23). También indica que lo semiótico consiste en la forma en que significan los sistemas de signos y no en sus significantes, por lo cual propone desarrollar la descripción de los sistemas signícos independientemente de su tipo y de su soporte con la finalidad de interpretarlos.

No sé si sería el caso. Apuesto al *autor* como fuente de variación.

Lo históricamente irresuelto es el lugar teórico del arte rupestre. Esa es la clave de su contemporaneidad singular. Fiore y Hernández Llosas (2007) sistematizan esta cuestión subyacente en una secuencia histórica que va desde los pioneros (antes de 1936), fundacional (1936) y *momento contemporáneo* (2000 al presente). Éste último indica la subjetividad teórica del

presente que es el de nuevas generaciones de investigadores:

“El desarrollo explícito y la aplicación de conceptos teóricos relativos al funcionamiento del arte dentro del sistema social de sus productores, concibiendo el arte: a) como sistema de transmisión de información, b) como creación simbólica no-doméstica y doméstica, c) como indicador de movilidad de un grupo a lo largo del poblamiento de una región, d) como indicador de contacto entre grupos, e) como apropiación simbólica del espacio abordada desde distintas corrientes de arqueología del paisaje. Dentro de estos enfoques teóricos, sin embargo, hemos registrado pocos casos de formulación de hipótesis explícitas con expectativas de contrastar en el registro arqueológico rupestre y no-rupestre” (Fiore y Hernández Llosas 2007: 230).

Fiore (1996), en otro artículo, indica que la complejidad del arte rupestre puede adjudicarse a los contenidos ideológicos explícitos (lo que se ve) y a los implícitos (sólo detectables por indicadores arqueológicos) pero a lo que hay que sumar el trabajo de realización que se torna una socialización de la naturaleza.

Estimo que su situación es la de un régimen estético que irrumpe en la experiencia occidental y que no acaba de ser

reconocido en la larga trayectoria del arte y de lo que podría llamarse pensamiento fantástico. El lugar del pensamiento fantástico es el mito y el ritual, es decir, lugares intensos e inexplicables en donde la ideología aporta el material onírico y subjetivo se tornan dominantes en la gráfica parietal.

Berenguer (2004) reflexiona sobre el arte rupestre andino en términos de ritualidad, de transacciones rituales con las deidades para asegurar la subsistencia y a este imperativo estaría respondiendo la circulación de imágenes, los discursos visuales vinculados al poder y a la identidad. Aschero y Podestá (1986) sostienen que ofrece, básicamente información sobre las estrategias adaptativas de las poblaciones porque es efecto directo o indirecto de los comportamientos, prácticas y situaciones derivadas de las actividades encaminadas a esa finalidad. Estos especialistas también ponen su atención en la circulación iconográfica.

Tránsito desde el arte rupestre al arte del arte

El lugar teórico ubicuo del arte rupestre se combina con la experiencia de su

reproducción en términos de fidelidad. Este requisito no es de alcance sencillo. La historia de los hallazgos y su réplica documental es la de los experimentos iterativos de lograr la exactitud y el rigor de su reproducción. Las imágenes digitales y la obtención de conversiones de color que permiten rescatar imágenes no visibles en el registro de campo y se consideran una meta adquirida de “verdad” rupestre (Montero Ruiz *et al.* 1998; Rocchietti y Celoria 2018); es decir, de correlación entre la obra original y su *fantasma* de registro.

Los fantasmas del arte rupestre tienen su propia encrucijada porque son frecuentemente más intensos que la obra misma. Por otra parte, deberían sortear dos pruebas: la prueba de realidad y la prueba de la *exigencia* de realidad. No son equivalentes. La primera está relacionada con la calidad de la reproducción o exactitud con la que la obra adquiere su clon. En esta prueba intervienen no solamente la herramienta técnica (o antes, la precisión del dibujante y colorista técnico) sino también la capacidad de observación de los arqueólogos y el tiempo que le ha dedicado (cronología y duración de los trabajos de campo, estaciones del año en que se hicieron las observaciones, condiciones

de luz y de iluminación, etc.). La otra alude a las exigencias que imponen las obras mismas: su definición sígnica, su nivel de visibilidad, su emplazamiento y sus contextos, sus variaciones correlativas de la luz y de la estación del año, etc. Si la primera se construye sobre la documentación, la segunda lo hace sobre las condiciones de la obra en sí: la ambigüedad o su contraria, la precisión que puso en los signos el autor; el grado de ocultamiento o inaccesibilidad que éste previó, etc.

Independientemente de la pragmática (ceremonia, ritual, magia, comunicación) que el autor imprimió a la obra, ella siempre convoca dos efectos: el de realidad y el de surrealidad. El primero invoca el mundo podríamos calificar como objetivo, empírico, material; el segundo, el de lo imaginario, inconsciente, profundo de la psique.

El problema emergente puede enunciarse del siguiente modo: ¿cómo miramos lo que miramos?, ¿Cómo observamos lo que observamos? El primero puede adscribirse al arte; el segundo, a la arqueología científica. Pueden ser simultáneos o pueden estar separados de acuerdo con el carácter de la investiga-

ción y ambos conducen a destinos diferentes y a ontologías (o mejor, a micro-ontologías distintas⁶).

Ha existido una ontología *a priori* del autor o los autores rupestres y existe una ontología -también *a priori*- de sus investigadores actuales y pasados: sus teorías para describirlo y explicarlo. Sobre todo, éstas últimas son cruciales dado que conducen las gestalts de la observación y la identificación de los motivos rupestres. Además, está la ontología de la roca (tanto geológica como mágica o ritual) que posee su propio proceso corpóreo destinado a su desaparición, ya que la erosión actúa por su lado en la dirección de la desaparición del arte.

La diferencia entre el arte y el no arte⁷ juega en estas cuestiones un papel fundamental porque permite suponer relaciones sociales y morales específicas y no comparables con las occidentales peor con un fondo común: el tratamiento de lo visible con aspiración a alcanzar o dominar lo invisible.

Esa es la clave de esta *otra estética*: la estética derivada del esfuerzo por encontrar su *contenido invisible*: potente porque revela lo que el ojo no ve e intensa por sus propios efectos de realidad.

Finalmente, los dibujos rupestres portan otra ontología: la de “ser signos”.

Ser signo es una pregunta que inauguró John Locke⁸ pero que abordó en profundidad Charles Sanders Peirce. La teoría de los signos es una teoría de las apariencias: un signo requiere un objeto, una representación y un interpretante (el cual también es signo) (Cf. Ambrosini y Beraldi 2015). Sin intérprete no hay signo en un doble carácter porque aquel toma algo como signo y produce, a su vez, un signo del signo. Ése es el caso de la investigación rupestre.

Conclusiones

El arte rupestre tiene un lugar ambiguo y contradictorio. Pertenece al pasado pero también posee una extraña contemporaneidad. Es una visualidad extraña y ajena; funda su propia estética, sin embargo, derrama una afinidad con la contemporaneidad histórica del arte. No obstante, la cuestión principal que inscribe en la contemporaneidad es la ubicuidad de su lugar teórico porque ella permanece irresuelta: arte como arte, arte como habilidad pero sin juicio estético, arte como semiosis que deviene de toda producción social, siste-

ma sígnico singular de pensamiento, ritual. Un número limitado de posiciones teóricas los han tenido como objeto epistémico sin un acuerdo definitivo sobre su naturaleza.

Por otra parte, se trata de un arte arqueológico, alejado de los públicos salvo excepciones y con los puentes de comunicación de los expertos entre obra y espectador, es decir, basados en una reproducción que se constituye en *documento constructor* del objeto. Esta circunstancia dota al arte rupestre de una escala de intensidad subordinada a la técnica de reproducción; sólo un remedo de su intensidad originaria y de su elocuencia dramática.

La reciente relación entre arte rupestre e informática ofrece una nueva situación de tratar con lo visible e invisible en los relictos de las obras. Ella trastorna su estética (ése es el tema de este ensayo) y le aporta una intensidad diferente. Se requiere reflexionar sobre esta contemporaneidad.

Notas

¹ Sierra de Comechingones, Departamento de Río Cuarto, Provincia de Córdoba, Argentina.

² Aun cuando hubo otros antecedentes, el *Mea culpa de un escéptico* de Emile Cartailhac (1902, *L' Anthropologie*, tomo XIII) fue el umbral para despejar las dudas sobre la legitimidad de las pinturas de Altamira y, en consecuencia, el albor del arte y de una humanidad artística.

³ Danto es quien ha presentado más en detalle el problema de cómo distinguir entre “arte” y “no arte” encontrando una solución al dilema: cualquier objeto puede ser arte con tal que esté cargado de significado.

⁴ Binford (1962) propuso la palabra *ideotécnico* para los productos ideológicos estudiados por la arqueología, pero ella no tuvo éxito. Esta denominación se fundamentaba en una concepción que destacaba entre las manifestaciones arqueológicas la cultura especializada –como la religión– como una ontología sistémica y funcional.

⁵ Se asigna esta negación al estilo de pisadas en Patagonia.

⁶ Cf. Benzecry *et al.* 2019.

⁷ Las diferencias opuestas suelen brindar un procedimiento para entender realidades ambiguas (Cf. Reed 2019).

⁸ *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690).

Referencias bibliográficas

- Acevedo, A.; Fiore, D.; Franco, N. V. y Ocampo, M. (2015). Arte y Espacio. Estructuración del repertorio de arte rupestre en los Cañadones Yaten Guajun y El Lechuza (margen norte del río Santa Cruz, Patagonia Argentina). *Mundo de Antes*, 8: 9–33.
- Ambrosini, C. y Beraldi, G. (2015). *Pensar la ciencia hoy. La epistemología entre teorías, modelos y valores*. Buenos Aires: CCC Educando.
- Anati, E. (2014). *Sogno e Memoria. Per una psicoanalisi della preistoria*. Capo di Ponte: Atelier.
- Aschero, C. A. y Podestá, M. M. (1986). El arte rupestre en los asentamientos precerámicos de la Puna Argentina. *Runa*, XVI: 29–57.
- Benzecry, C. E.; Krause, M. y Reed, I. A. (2019). *La teoría social, ahora*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Berenguer, J. (2004). Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. Santiago de Chile: Bo-

- letín Museo Chileno de Arte Precolombino*, 9: 75–108.
- Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Barcelona: G.G.
- Binford, L. (1962). Archaeology as Anthropology. *American Antiquity*, 28(2): 217–225.
- Boschin, M. T. (1994). Arte rupestre patagónico: problemas no resueltos y propuestas para su discusión. *Anuario del IEHS*, 9: 323–354.
- Bourdieu, P. (2014). *Capital cultural, Escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Clottes, J. y Lewis William, D. (1996). Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas. Barcelona: Ariel.
- Danto, A. (2013) *Qué es el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Espósito, R. (2017). *Desde fuera. Una filosofía para Europa*. Buenos Aires: Amorrurtu.
- Ferrater Mora, J. (1971). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fiore, D. (1996). El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una perspectiva de análisis. *Espacio, tiempo y forma. Serie Prehistoria y Arqueología*, 9: 239–259.
- Fiore, D. y Hernández Llosas, M. I. (2007). Miradas rupestres. Tendencias en las investigaciones del arte parietal en Argentina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, tomo XXXII: 217–242.
- Groenen, M. (2000). Luz y sombra en el arte paleolítico. Ariel: Barcelona.
- Laming Emperaire, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique*. París: Picard.
- Leroi Gourhan, A. (1971). *Préhistoire de l'art occidental*. París: Mazenod.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montero Ruiz, I., Rodríguez Alcalde, A. L., Vincent García, J. M. y Cruz Berrocal, M. (1998). Técnicas digitales para la elaboración de calcos de arte rupestre. *Trabajos de Prehistoria*, 55(1): 155–169.

- Reed, I. A. (2019). Sobre la idea misma de una sociología cultural. En Benzecri, C. E.; Krause, M. e I. A. Reed (comps.), *La teoría social, ahora*, (pp. 31-58). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rocchietti, A. M. (2009). Arqueología del arte. Lo imaginario y lo real en el arte rupestre. *Revista del Museo de Antropología* 2: 23-38.
- Rocchietti, A. M. (2010). Los signos de los Cuatro Vientos: Arte rupestre de la Provincia de Córdoba, Argentina. *Antti*, 9: 3-15.
- Rocchietti, A. M. (2012). *Arte rupestre: Imagen de lo fantástico*. Madrid: Académica Española.
- Rocchietti, A. M. (2015). Arte Rupestre: imagen de lo fantástico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 20(1): 39-49.
- Rocchietti, A. M. (2017). El arte rupestre y sus criaturas. Elementos para una arqueología del arte. *Cultura en Red*, II(2): 95-118. Recuperado de: <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/CR>
- Rocchietti, A. M. (2018). Arte del Cipión: Pintura y humanidad rupestre. *Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-áridos*, XI:61-77. Recuperado de: <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas>
- Rocchietti, A. M. (2019). Teoría del arte rupestre: sus efectos estéticos. *Revista Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-áridos*, XII (1-2): 17-36.
- Rocchietti, A.; Ribero, F. y Olmedo, E. (2013). Estudio de los petroglifos del Distrito Geológico Cerro Áspero, cuenca alta del Río Cuarto, Córdoba, Argentina. *Comechingonia*, VII(2): 234-260.
- Rocchietti, A. M. y Celoria, A. (2018). Arte del arte: el arte rupestre y sus fantasmas. II Simposio Imágenes en tránsito. Centro de Visualidad Latinoamericana (CEVILAT). Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. En prensa.
- Troncoso, A. (2005). Hacia una semiótica del arte rupestre de la cuenca superior del río Aconcagua, Chile Central. *Chúngara, Revista de Antropología Chilena*, 37(1): 21-35.
- Ucko, P. y Rosenfeld, A. (1967). *Arte Paleolítico*. Madrid: Guadarrama.

Ucko, P. (1989). La subjetividad y el estudio del arte parietal paleolítico. *Cien años después de Sautuola*. Santander: Diputación Regional de Cantabria. Consejería de Cultura, Educación y Deportes.

Recibido: 15 de febrero de 2020.

Aceptado: 15 de mayo de 2020.



Figura 1: Arte rupestre. Pictografías. Sierra de Comechingones. Departamento de Río Cuarto, Provincia de Córdoba. Conversión de imágenes: Alfredo Celoria



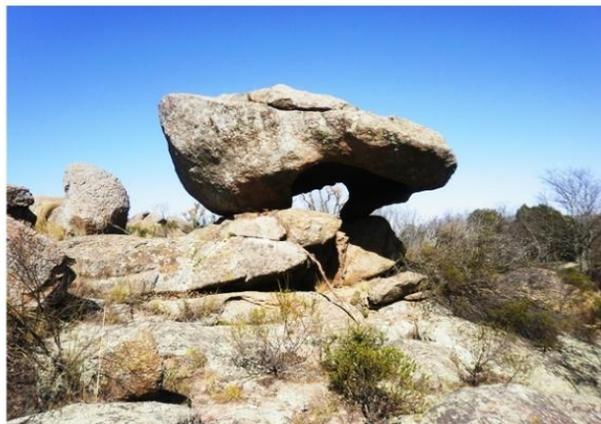
-32.27113056
-64.863222222222

-33.061551
-64.852861111111111



-32.8651944
-64.809972222222221

Figura 2: Arte rupestre. Petroglifos. Sierra de Comechingones. Departamento de Río Cuarto, Provincia de Córdoba.



-33.1105833 y -65.063861111111111

Figura 3. Lugar del arte