

MONOGRAFIA

Espacialidad y temporalidad en la pintura, escultura y arquitectura, en los momentos en que se manifiesta una nueva espiritualidad.

Encuadre

El interés por esta investigación nace durante el desarrollo de la Disciplina Morfológica, en la cual se empezaron a ver correspondencias entre algunos pasos de esa Disciplina y la espacialidad en el arte y la arquitectura.

Son muchas las producciones en arte y arquitectura durante el desarrollo de la historia humana: desde Lascaux y Altamira y las llamadas Venus, a la “ciudad de las flores” mejicana al Tenemos griego o al gótico europeo, para poner algunos ejemplos, hasta nuestros Parques, en los que nos encontramos frente manifestaciones humanas en las cuales se ha buscado plasmar experiencias internas que correspondían al sentir de una época, de un periodo histórico o de un pueblo.

Parece que a veces este “sentir” de una época o de un pueblo ha sido inspirado por una espiritualidad profunda, y en consecuencia parece ser posible reconocer las traducciones de aquella inspiración en el arte y en la arquitectura. Podríamos también hablar de las formas de la conciencia inspirada en sus manifestaciones artísticas, y nos interesa en particular investigar la espacialidad y la temporalidad de aquellas manifestaciones.

Es por lo tanto prioritario definir qué entendemos por espiritualidad, porque al variar esta definición nos variaría también todo el trabajo monográfico.

Entendemos por espiritualidad lo que fue enunciado por Silo el 4 de mayo de 1999 en Punta de Vacas, y en la entrevista de Florencia del año 1998. Así como lo que explica en el Diccionario del Nuevo Humanismo en el libro de Silo, Obras Completas volumen 2, en términos de Religiosidad, Regla de Oro, Actitud Humanista y Momento Humanista; además consideramos lo que dijo en la conferencia “La crisis de la civilización y el Humanismo” Moscú 1992, en obras Completas volumen 1.

Este estudio es muy limitado y se referirá solamente al Paleolítico, a la Anatolia neolítica, Oriente medio, Reino antiguo de Egipto, Amenofis IV, Creta, Mundo antiguo prehelénico, las mezquitas, Xochicalco, Tiwanaku, Gótico, el romanticismo cortesano, el Renacimiento, y nuestros Parques. No tenemos capacidad suficiente para desarrollar un estudio respecto de India, China o el extremo oriente y menos respecto del mundo árabe, e incluso el estudio sobre las Américas es bastante reducido.

En este trabajo nos va ayudar un escrito de Kandinsky¹ para que se puedan reconocer las traducciones en el arte y la arquitectura de este sentir inspirado por una nueva espiritualidad en distintas épocas, periodos históricos y pueblos.

Cada periodo cultural expresa su propio arte que no se repetirá nunca más. El esfuerzo de volver a dar vida a principios estéticos del pasado puede crear como máximo obras de arte que parecen como niños que nacieron muertos. Nosotros no podemos por ejemplo tener la sensibilidad y la vida interior de los antiguos griegos y si en la escultura intentáramos adoptar sus principios no haríamos si no producir formas similares a las de ellos, pero privadas de alma. Por otra parte la semejanza de las aspiraciones interiores y de los ideales, la semejanza de los climas culturales de dos épocas puede llegar a retomar formas que ya se habían utilizado en el pasado para expresar las mismas tensiones.²

¹ Wassily Kandinsky: Moscú 1866- Neuille sur Seine 1944

² W. Kandinsky, Lo spirituale nell'arte, Edición SE - 2005

Por estas razones en épocas - incluso lejanas entre ellas - en las cuales se manifiesta una nueva espiritualidad, las formas en el arte y la arquitectura tenderán a tener características similares, si bien contenidos y continentes serán inevitablemente distintos porque expresarán solo la época en la que se manifestaron. Lo mismo vale para las épocas en las cuales la espiritualidad se encuentra *adormecida*, también en aquellas épocas las formas del arte y de la arquitectura tenderán a tener características similares, si bien los contenidos y los continentes serán diferentes y reflejarán solo la época en la cual se manifiestan. En cada época en la cual se despierta una nueva espiritualidad, las obras de arte y de la arquitectura poseen una misteriosa fuerza "visionaria", que es extraña a la época y al sentir común aceptado.

En cada cuadro, está misteriosamente encerrada una entera vida, una vida llena de dolor y de dudas, de horas de entusiasmo y de luz. ¿Adónde va esta vida? ¿Dónde va el alma del artista envuelta en su creación? ¿Que quiere anunciar?... En periodos de decadencia espiritual el arte sirve solo a los objetivos materiales. Es porque no conoce materia delicada que de contenido a la materia dura, debe siempre reproducir los mismos objetos. El "que cosa" se lo considera eo ipso meno³; queda solo el problema de cómo el objeto material tenga que ser reproducido por el artista. Este problema se convierte en un dogma. El arte no tiene más alma. En cada "centro artístico" viven millones y millones de artistas, la mayor parte de los cuales buscan solo una manera nueva, y crea millones de obras de arte con el corazón frío y el alma adormecida... Cuando vienen remezones religiosos, científicos y morales, cuando los apoyos eternos están por derrumbarse, el hombre separa la mirada de la exterioridad y la dirige hacia si mismo. La literatura, la música y el arte son los campos en los que viraje espiritual comienza a manifestarse más significativamente... En todas las épocas cuando el alma tiene más vida, el arte está mas viva. Es obvio por ejemplo, que la imitación de la naturaleza, cuando es plasmada por un artista rico en espiritualidad, no es una reproducción sin vida de la naturaleza. En estas épocas cada obra de arte es como si dijera: "Soy". Frente a ella desaparece, se disuelve el amor y el odio.⁴

Bibliografía

La bibliografía común para todos los argumentos de la monografía es la siguiente:

- Silo – Opere complete Vol.1, Ed. Multimage Turín, 2000
- Silo – Opere complete Vol.2, Ed. Multimage Florencia, 2003
- Silo – Appunti di psicologia, Ed. Multimage Florencia 2008
- Wassily Kandinsky – Lo spirituale nell'arte, SE edizioni, Milán 2005
- José Caballero – Morfología, Ed. Antares, Madrid 1997
- Luca Paccioli – De divina proportione, Biblioteca Ambrosiana Milán
- Piero della Francesca – De prospectiva pingendi, Editrice Le Lettere, Florencia 2005

Cada argumento desarrollado tendrá, además, su propia bibliografía particular.

Desarrollo

El Paleolítico

El interés está puesto en el estudio de las manifestaciones paleolíticas artísticas y no artísticas, con sus contenidos - es decir con su temporalidad -, y con su ubicación ambiental - es decir con su espacialidad -, de modo de poder descubrir rastros de espiritualidad en la época paleolítica.

El trabajo está organizado del siguiente modo: primero se hace un estudio separado de: el fuego, las sepulturas, las estatuillas femeninas y las cavernas decoradas y luego se relacionan entre ellos, estos elementos, para llegar al final a una síntesis interpretativa.

³ Eo ipso: ello mismo, él mismo (y ablativo singular masculino y neutro, por lo que "por sí mismo", "con él mismo", etc.). Es en sí mismo menos, es lo menos interesante.

⁴ W. Kandinsky, op.cit.

Paleolítico y espiritualidad.

Es una tarea bastante ardua hallar la espiritualidad en la época paleolítica. El paleolítico se extiende desde 2.500.000 años atrás con el descubrimiento de los primeros instrumentos de piedra, hasta cerca de 12.000 años atrás, y es un enorme período temporal del cual tomaremos el lapso de tiempo que va de 300.000 años atrás hasta alrededor de 12.000 años atrás⁵.

La edad paleolítica

Sabemos que el ser humano de la edad paleolítica era un cazador y recolector, y que durante su largo desarrollo que duro millones de años, aprendió a conservar primero, y a transportar después y finalmente a producir el fuego. Se dice que vivía en cavernas pero se han encontrado restos de un asentamiento en Lavaud, (Francia), fechada cerca de 1 millón de años atrás. No era por cierto un cazador desprevenido o "salvaje", una prueba de ello es la elección de cazar animales en base a su edad y sexo. Los estudios modernos de arqueozoología han puesto luz efectivamente - a través del estudio sistemático de las ruinas y excavaciones efectuadas en lugares muy distintos, (como por ejemplo, áreas de cocción, áreas de mataderos, fundamentos de los sitios arqueológicos, la ribera de los ríos, valles estrechos) - una actitud selectiva de los cazadores, dirigido al mismo tiempo a mantener el stock de presas y asegurar que se renueven sus cuadrillas. Esto lleva a un aumento de la población y a una progresiva concentración en grandes lugares habitados colectivamente que llegaron a contener centenares de personas, como en los casos de los refugios⁶ de La Madeleine y Laugerie - Bass en Francia, o aglomerados formados por un conjunto de pequeñas cabañas semienterradas, como ocurrió en las colonias de cazadores de mamut, de la estepa rusa.

El manejo del fuego, el aprovisionamiento de pedernales de buena calidad y el reabastecimiento de carne para la población en un territorio relativamente modesto, la adquisición de conchas, de fósiles y de piedras raras o insólitas para la creación de ornamentos, indican un sistema generalizado de intercambio, un tejido de contactos y de transferencias a través de vías de comunicación conocidas y practicadas por distintos grupos humanos. Se favorece así un proceso que conducirá luego a la domesticación de animales y vegetales en el Neolítico, con el consiguiente pase a un sedentarismo de las poblaciones.

Son estos cazadores y recolectores del paleolítico los que dejaron testimonio de la mas antigua actividad artística; el naturalismo. Sabemos que fue el arte de los cazadores, en un estadio de economía improductiva y parasitaria, recogían y capturaban su alimento y no lo producían; probablemente vivían en una forma social fluida, no articulada y en pequeñas hordas. Su arte es un naturalismo que muestra lo que los sentidos perciben.

⁵ El Homo Sapiens Sapiens hace su aparición aproximadamente 40.000 años atrás.

⁶ Refugios o refugios bajo rocas: concavidad rocosa o área protegida de una pared natural y de una suerte de techo constituido por una saliente horizontal de la roca. Eran utilizadas como habitaciones, a menudo con la ayuda de estructuras hechas de pieles, ramas o cortezas.



Lo que es más notable del naturalismo prehistórico es que se puedan ya reconocer todos los estadios típicos del desarrollo, que aparecerán después en la historia del arte moderno... Este naturalismo no es una forma rígida e inmutable, sino que una forma móvil y viva que logra reproducir lo verdadero, con los medios mas diversos y asume su tarea a veces con mayor, o con menor habilidad... Este fenómeno, tal vez el mas singular de toda la historia del arte, es bastante desconcertante ya que no encuentra correspondencia ni en los diseños infantiles, ni en el arte de los salvajes. Los diseños de los niños y el arte de los salvajes son fruto de la razón, no de los sentidos; muestran lo que el niño y el salvaje saben, no aquello que ven realmente. Ambos ofrecen del objeto una síntesis teórica, no una visión orgánica... Al contrario es característica del naturalismo paleolítico la capacidad de dar la impresión visual en una forma tan inmediata, pura, libre, ausente de agregados o de limitaciones intelectuales, que se mantiene como un único ejemplo hasta el impresionismo moderno... Los pintores del paleolítico sabían todavía ver a ojo desnudo los matices, que nosotros hemos descubierto solo con la ayuda de complicados instrumentos. En la edad neolítica, esto ya abra perdido la noción, y desde entonces el hombre sabrá sustituir conceptos importante en lugar de las inmediatas impresiones de los sentidos... La pintura paleolítica posee, aparentemente sin ningún esfuerzo, esa unidad dada por la intuición sensible a la que el arte moderno llega solamente a través de una lucha secular.⁷

El fuego

La historia y la evolución cultural a través de los largísimo tiempos del Paleolítico, en particular aquella relativa a las técnicas del corte de la piedra para fabricar armas y utensilios y aquella de la coloración, da testimonio de la capacidad de transmisión extra - genética de los conocimientos adquiridos, de las tecnologías y de los comportamientos culturales, pero todo esto no habría podido suceder sin el manejo del fuego.

En el arte del paleolítico no hay ninguna representación referida al fuego. No queda otra que basarse en las huellas de su utilización, en la investigación de un significado para los habitantes de aquella época.

Entonces existen trazas de utilización del fuego desde la glaciación de Mindell (650.000 años atrás), trazas de combustión y de fogatas importantes, que se hacen cada vez más numerosas, en los yacimientos paleolíticos, a partir de la era interglaciar Mindell-Riss (desde 450.000 a 500.000 años atrás).

No hay duda sobre el origen humano de estas fogatas; estas estaban situadas en el suelo de asentamientos intactos y han permitido mostrar la presencia de cenizas, carbones, huesos, piedras quemadas y a veces incluso rasgos de estructuras rudimentarias. Así, en la gruta de Pech-de-l'Azé II, se encontraron tres tipos de fogatas; aquellas básicas, llamadas también "fuegos amorfos", situadas directamente en el suelo sin una precisa delimitación, si no, a veces, con algunas piedras dispuestas alrededor del área de combustión; las fogatas pavimentadas, donde la combustión sucedía en una superficie construida por pequeñas capas de piedra; y finalmente los fuegos excavados, "mas bien hundidos", donde la presencia de un amplio canal toma origen en la fogata misma. Estas diferenciaciones, así como la complejidad de sus estructuras, dan testimonio de que a partir de aquella época se había llegado a un perfecto manejo de la utilización del fuego... Sabemos también que se había tenido acceso, al fuego, prácticamente desde donde nuestros conocimientos podrían llegar a empezar como especie, en pequeñas fogatas bien delimitadas dentro de habitaciones, en las grutas, o al aire libre. Las soluciones adoptadas para estas fogatas manifiestan desde el comienzo un notable ingenio para buscar resolver las distintas dificultades que se presentaban: como excavaciones de subterráneos, canteras, construcción de formas de reparar con piedra o huesos para proteger el fuego, pavimentación del suelo bajo la fogata, elevar la fogata sobre un suelo muy mojado, disponer un acordonamiento de piedra, continua o discontinua, en torno a la fogata. Estas fogatas se alimentaban con muchos tipos de leña, a veces elegidas en base a su calidad de combustión, o bien con huesos, que se lograban en abundancia a raíz de la caza de grandes mamíferos. Otros combustibles como el carbón natural, podrían haberse

⁷

Arnold Hauser, Storia sociale dell'arte. Einaudi – Torino 2001

utilizado excepcionalmente cuando estaban disponibles en las cercanías del asentamiento... El fuego mismo también se utilizó como "instrumento": sabíamos que tenía una función en determinadas técnicas en el trabajo con la piedra (por ejemplo, el trabajo térmico del pedernal), también con el fuego trabajaban la madera y a veces también el hueso, lo que hizo posible la preparación de muchos colorantes a partir de ocre minerales en estado crudo. Finalmente, se pudo constatar cómo el fuego intervino también en fenómenos que van más allá del ámbito puramente de las cosas útiles, por ejemplo en las sepulturas humanas, bajo forma de cremación más o menos completa de los cuerpos... La modalidad en su aplicación como fuente de luz debería ser de varios tipos, además de las lámparas hechas con grasa, o con aceite se utilizaban también las antorchas vegetales... El fuego se lo uso también para cocer los alimentos, para enderezar mediante el calor, el cuerno y el hueso, para quebrar grandes bloques de piedra, para calentar los nódulos de sílice y para cocer pastas maleables con las cuales plasmar pequeñas estatuas, finalmente ha tenido un rol importante en la sepultura de los cuerpos... Se puede sostener que desde la primera aparición del fuego este se convierte en un elemento central en la vida del hombre paleolítico... También importante debe haber sido el rol del fuego dado que permitió al hombre liberarse del ritmo del día y la noche impuesta por la luz natural... aquello lleva a la posibilidad de aumentar notablemente la duración de la actividad cotidiana y surge una nueva organización del día: la necesidad de realizar todas las actividades durante el día disminuye, y la presión del tiempo se enlentece y se hace posible una diversificación. La cocción de los alimentos aumenta la posibilidad alimenticia, tanto en el plano cuantitativo como cualitativo, la cocción de los alimentos y la modificación del ciclo noche día tienen repercusiones sobre el desarrollo físico e incluso fisiológico... En los procesos de difusión de las ideas, se insiste a menudo sobre la importancia de las fogatas: polo de la actividad dentro de la habitación, representa casi simbólicamente el lugar de reunión y de intercambio, favoreciendo así la elaboración de un lenguaje además de la estructuración como grupo. Pero si el fuego representa una ayuda preciosa en numerosos campos, hay que notar que también constituye un vínculo permanente: el cuidarlo, la necesidad de mantenerlo continuamente obliga a algunos miembros del grupo a quedarse junto a él para proveer y alimentarlo y a otros miembros del grupo a partir en la búsqueda de vegetales combustibles. Estos individuos no pueden por lo tanto cumplir más que esas tareas a la cual se les ha encomendado, y se impone por lo tanto una nueva organización del trabajo... El descubrimiento de la utilización del fuego ha colocado a su inventor frente a complejos problemas nuevos y de posibilidades que hasta ahora eran desconocidas y que se extienden al campo de sus experiencias y lo obligan en consecuencia a superar una nueva etapa de su desarrollo psíquico. Tanto en el plano de la percepción del tiempo (dada por la alimentación del fuego), como de la estructuración del grupo, (dada por la subdivisión de funciones y cohesión del grupo en torno al fuego), o sobre el dominio de la materia (trabajo y distribución de las materias primas), el fuego intervine como el factor del progreso... En un momento en que el progreso de las búsquedas en un ámbito prehistórico y paleontológico tiende siempre más a reducir el "abismo" que separa al hombre del animal, en un momento en que las diferencias entre uno y otro aparece para la mayor parte ya no tanto cualitativo sino simplemente cuantitativo, el fuego se coloca en cambio como el criterio absoluto de la humanidad.. Ningún animal jamás lo ha utilizado, ningún animal jamás ha logrado producirlo: la posesión del fuego es un hecho esencialmente y exclusivamente humano.⁸

Es difícil para las personas que habitan la época en la cual vivimos ahora, entender como podría el fuego en el paleolítico tener algún significado especial para la gente de entonces. Debemos hacer un esfuerzo para sacarnos el trasfondo de la "técnica", que nos viene desde hace siglos, por el mal entendido sobre la pregunta y respuesta entre Parmenides⁹ y la Diosa, tal mal entendido fue alimentado después por Aristóteles¹⁰ y su pensamiento; este trasfondo, típico de la época histórica, no existía en la época paleolítica, no existía un sentir utilitario, técnico, no existía el "qué cosa es", mientras que probablemente el sentir de la época paleolítica era "quién es". Es decir en el paleolítico probablemente ninguno se preguntó sobre "qué cosa es" el fuego, y quizás si se habrán

⁸ Catherine Perles, Preistoria del fuoco. Einuadi – Torino 1983.

⁹ Parmenide nace 2519 años atrás en Elea – Italia, el poema al cual se hace referencia es "Sobre la naturaleza".

¹⁰ Aristóteles nace 2393 años atrás en Stagira – Grecia.

preguntado sobre “quién era” el fuego. Seguramente algunas respuestas deben haberse dado, ya que del fuego no existen representaciones “artísticas” en cuanto tal, ni representaciones de su utilización y esto deja mucho que pensar; si bien la gente del paleolítico, que eran cazadores y recolectores, no sintieron la necesidad de ídolos, amuletos o símbolos sagrados - cosa que aparece en cambio en pleno neolítico donde hace su ingreso en la historia el dualismo como ya lo vamos a ver -, parecería que la visión del mundo fuera monística, que la realidad fuera vista en un contexto simple y continuo, basada en la experiencia sensible, de los sentidos y en la vida. ¿Por qué, por lo tanto, tendrían que haber hecho del fuego una representación?

El manejo del fuego exige una serie de procedimientos a través de los cuales es posible conservar, transportar y producir el fuego, esta “experiencia”, que dura en todo el paleolítico, se acerca a una especie de práctica volcada a fines inmediatos, prácticos; esta “magia” no tiene nada en común con aquello que se entiende ahora o con aquello que se entiende por religión porque no conocía oración ni veneraba potencias sagradas, eran procedimientos sin misterios, un método práctico, para producir fenómenos - el fuego - que servían a la vida.

De todas maneras en el Paleolítico, la importancia de los depósitos voluntarios de objetos fuera de las zonas de habitación pero en relación con grabaciones y pinturas en los “santuarios” de la caverna del Volp, Francia; el fuego vivaz encendido en el acceso del “santuario de la leonesa” en Dordogna Francia, aparecen relacionados con un rol “ritual” del fuego, como se observa también en la sepultura masculina de Sungir, Rusia (28.000 años atrás), en el cual un hombre estaba depositado sobre un lecho de brasas todavía encendidas y cubierto por ocre rojo.



Estatua femenina de hematites precalentada proveniente de Ostrava-Petkovice en la República Checa, cerca 27.000 años atrás, altura cm. 5.

Los primeros cultos

La palabra “culto” está asociada mecánicamente al significado actual: “1) Veneración de la divinidad, devoción. 2) Práctica devocional, liturgia con la que se expresa en forma codificada el sentimiento de veneración, y en general, el propio credo religioso. 3) Profunda veneración por algo”.¹¹

¹¹ Del diccionario de la lengua italiana Sabatini Colletti

Pero para la época paleolítica podemos entender por culto: la expresión en forma codificada de un sentimiento. Son extraños al paleolítico, el credo religioso, los dioses, las diosas, potencias o espíritus y las consiguientes prácticas devocionales y la sacralidad que en ellos se expresa, pero esto no significa que no tuvieran una espiritualidad propia de esa época.

El credo religioso, los dioses, las diosas, las potencias y espíritus y las consiguientes prácticas devocionales y la sacralidad que a ellos está referida, aparecen con fuerza en cambio en el neolítico al pasar las poblaciones de cazadores en una cierta medida nómades, a cultivadores y ganaderos sedentarios, pero esto no significa necesariamente el surgimiento de una espiritualidad.

Por más de dos millones de años los Homínidos clasificables como propios del género humano, han vivido sin manifestar una necesidad de creación artística, de producción de formas simbólicas. De todas maneras, a partir de 300.000 años atrás aparecen sepulturas y rituales funerarios, indudablemente señales de reflexión sobre la vida y la muerte, de la elaboración de creencias sobre el destino que espera al ser humano después de la muerte. *Esto es evidente en el cuidado que se pone para enterrar el cuerpo en una tumba, a veces en una gruta, y proveer al difunto de instrumentos, ornamentos y ofrendas de alimentos. El cráneo como sede de la potencia fue conservado para fines rituales, a veces para extraerle el cerebro y consumirlo para asimilar su cualidad vivificante. En la gruta de Ofnet en Alemania se ha encontrado una sepultura de 27 cráneos – dispuestos intencionalmente con orientación hacia la apertura de la gruta - pintados con ocre rojo, a los que se les había sacado las primeras dos vértebras cervicales; a los esqueletos se les sacaba la médula ósea. Esta práctica de la sepultura de cráneos era común en todo el mundo y perdura por todo el paleolítico, un verdadero culto del cráneo.*¹²



Caverna de Ofnet – Alemania – 27 cráneos pintados en ocre rojo – 20.000 años atrás

Es oportuno detenerse sobre porqué el uso del color ocre rojo, muy raro de encontrar en estado natural: el ocre rojo es un pigmento natural derivado de un mineral ferroso llamado hematites natural¹³. El ocre rojo pudo ser obtenido del mineral presente en la naturaleza (hematites) o por

¹² E.O. James: El templo, de la caverna a la catedral. Ediciones Guadarrama – Madrid 1966.

¹³ Mineral del hierro: hematites Fe_2O_3 cristaliza en el sistema trigonal y se conocen dos variedades: oligisto de hierro, que forma bellos cristales de color gris oscuro con brillos metálicos a menudo laminado y tabular, y la hematites roja que forma agregados cristalinos compactos, por lo general de aspecto terroso, es un óptimo colorante.

calentamiento a 250° C de la goethita, mineral amarillo que sometido a calentamiento tiende a deshidratarse y transformarse en hematitas, del cual deriva el color ocre rojo, el pigmento así obtenido tuvo que ser dispersado en un medio de unión adecuado. El pegamento más simple y común era probablemente el agua, pero hay evidencia del uso de aceite, o jugos vegetales, saliva, orina, grasa animal, médula ósea, sangre, clara de huevo y cera de abejas. Este procedimiento para la producción del pigmento está relacionado con cierto manejo del fuego, y gracias al fuego es que se obtiene el ocre rojo que tenía implicancias particulares de significados relacionados con la vida y la muerte; el ocre amarillo y marrón, más fáciles de encontrar, no se usaban. En consecuencia, la coloración en ocre rojo de cráneos y esqueletos tiene que ver con la importancia del fuego, y es de este último que toma el significado: es algo que ayuda, que facilita el vivir cotidiano, que se conserva con mucho cuidado porque representa la vida. Finalmente la coloración, lo que se colorea es el esqueleto, esto significa un procedimiento de inhumación primero y luego una fase de coloración - una vez que toda la sustancia orgánica corporal ha desaparecido - acompañada por un posicionamiento particular del esqueleto. Es evidente que tantas fases de sepultura no tendrían sentido si no nos encontráramos frente un sentir, a un deseo de que no todo termina con la muerte.

A menudo los muertos estaban depositados ritualmente, adornados con conchas, en santuarios de cavernas, dispuestos en cierta posición con instrumentos de piedra en las manos, cerca se encontraban muy a menudo huesos de animales y restos de fiestas funerarias. El cuidado puesto en la disposición de los cuerpos, la presencia de utensilios, de alimentos y de objetos no instrumentales como flores y cuernos de animales, además de discos esculpidos y estatuas de animales, en las varias fases de la sepultura, como instrumentos en la mano, el tratamiento ritual del cráneo y la aplicación de agentes como el ocre rojo y las conchas, o el cuerpo depositado sobre un lecho de ocre rojo, parecía una tentativa de dar un aprovisionamiento adecuado para la continuidad de la vida después de la muerte, testimonio de un sentimiento, y la tumba o el santuario de la caverna parece una especie de umbral, de puerta de entrada, mas que una prisión o tumba para que los muertos no escaparan para asustar a los vivos.



Entierro dicho Joven príncipe - hace 25.000 años - Cueva de Arene Candide, Finale Ligure, Italia.
Esqueleto pintado en ocre rojo



Sepultura de Sungir (Rusia) – 28.000 años atrás. Cada uno de los dos esqueletos está rodeado por cerca de tres mil granos de marfil adornando su ropa.



Sepultura de Dolni Vestonice Moravia, 25.000 años atrás, esqueleto pintado de ocre rojo.

La Venus

De los distintos cientos de figuraciones femeninas, cerca de 650, casi 190 son estatuas a todo derredor o figuras esquemáticas planas. Las estatuas o figuras femeninas representan un fenómeno ampliamente difundido en Europa desde los Pirineos hasta Siberia, eran fabricados con distintos materiales; calcita, esteatita, piedra caliza, "giaietto"¹⁴, cuerno de reno, marfil de mamut y una pasta de polvo de hueso con arcilla.¹⁵ La primera estatuilla femenina encontrada esta fechada 250.000 años atrás y se trata de una pequeña figurilla de piedra volcánica de 3,5 cm. con perfil femenino con un sutil surco transversal para distinguir la cabeza y dos surcos laterales para delinear los brazos, si bien la mayoría de las estatuas femeninas que se han encontrado esculpidas a todo en derredor vienen desde 29.400 hasta cerca de 20.000 años atrás. Hace unos 20.000 años atrás las estatuas femeninas desaparecen durante un lapso de tiempo considerable para volver a aparecer en el tardío glaciario (15.000 - 10.000 años atrás), es decir, en las puertas del Neolítico, pero con un estilo completamente distinto: no es mas la estatua tallada a todo en derredor si no una estatua extremadamente esquemática en la cual la cabeza desaparece del todo y el cuerpo se convierte en un corte de perfil como si fuera visto de perfil.



Estatuas a todo en derredor,
Lespugue Pirenei
cm. 14,7 – 22.000 años atrás



Estatuas esquemáticas
Mezin, Ucrania
8.000 años atrás



Estatua esquemática
Nebra, Sassonia
12.000 años atrás

¹⁴ El "giaietto o gagate es un mineraloide de origen vegetal. Es una variedad de lignito, de color negro brillante, es originario de una familia de árboles que desaparecieron cerca de 60 millones de años atrás cuya madera se ha convertido tras la enorme presión que ha sufrido. Por consiguiente, es una madera petrificada. También fue llamado ámbar negro, pero el "giaietto" no es una resina fósil, sino un mineral similar al carbón, sólo más duro, aunque puede en algún modo recordar al ámbar. Era utilizado como piedra ornamental o como fuente para la obtención de perlas negras.

¹⁵ Rafael C. de Marinis: Dispensa del curso di preistoria – Università degli studi di Milano – A.A. 2006 - 2007

La forma de las Venus

Las estatuillas talladas a todo derredor, o volumétricas, representan la figura femenina desnuda en posición erguida, pero no teniendo plano de apoyo y terminando en punta sin que pudieran quedarse en pie.

El tallado en volumen es una técnica de escultura que consiste en esculpir al sujeto sin vincularlo a su fondo. Esta técnica permite desarrollar un sujeto en 3 dimensiones, de manera que el observador pueda ver al sujeto desde cualquier punto de vista que quiera; en este tallado en volumen no existe un “delante” y un “detrás” de la figura, no existe uno o dos puntos desde el cual es posible observarla, sino que para apresarla es necesaria una “visión circular” del punto de vista o del objeto que va rotando. Uno es impelido a observar al objeto en su totalidad y no una sola de sus partes. Este modo de esculpir indica una sensibilidad y una visión del mundo, de las cosas y de la vida; el mundo, las cosas y la vida son vividos como una totalidad y no como partes desestructuradas, y todo es importante todo tiene un significado: nos encontramos en la época paleolítica.

Es en particular en las estatuas femeninas donde la técnica escultórica del todo en derredor se aplica, en cambio se aplica bastante menos en las esculturas de animales. *La imagen femenina de las estatuillas se aleja de manera importante de la realidad natural y no corresponde a la realidad anatómica; los órganos correspondientes a la reproducción y a la nutrición de los niños, se representan con mucha precisión y más allá de su voluntaria deformación en el sentido de su hipertrofia. Al contrario, los rasgos distintivos del rostro no son representados. La cabeza tiene una forma esferoidal o en punta y solo en algunos casos existe la noción del cabello. También los pies no son jamás evidenciados y las piernas terminan en punta o redondeadas, probablemente se los hundía en el terreno o en fisuras de las rocas. Los brazos a veces faltan completamente, a veces están atrofiados, son muy sutiles, o se apoyan sobre los enormes senos o en su vientre.*



Venus de Dolni Vestonice I, Moravia
27.000 años atrás en arcilla quemada, cm. 22



Venus de Gagarino Rusia
21.000 años atrás
cm. 5,8



Venus de Savignano, Italia 35.000 años atrás
en roca serpentinitica (ofioliti)

En las Venus de Brassempouy, Willendorfl¹⁶, Kostienky I y en las de Balzi Rossi por ejemplo, coexisten elementos naturalistas, aunque sin respetar las proporciones reales, y elementos esquemáticos y casi abstractos. Los primeros se refieren a la fecundidad de la mujer (senos, vientre y pubis), y los segundos a todas las otras partes del cuerpo: aquello que no tiene relación con la esfera de la reproducción es omitido o tratado de manera esquemática, a excepción de la cabeza sobre la que se representan aquellos elementos que cubren la cabeza.



Willendorfl – Austria
26.000 años atrás
cm. 11



Brassempouy – Francia
28.000 años atrás
cm. 3,6



Kostienky I - Rusia
24.000 años atrás
cm. 10

Es evidente el contraste entre las figuras femeninas y las figuras animales (dado que no hay prácticamente ningún rastro de figuras masculinas) las que son siempre realistas o tienden a ser naturalistas, poniendo en realce la intención de querer representar la figura femenina de ese modo y no por cierto, por “incapacidad artística”.



Grabado sobre hueso de felino – Cueva de la Vache – Francia – cerca de 15.000 años atrás

¹⁶ Las recientes indagaciones efectuadas por el geoarqueólogo Alexander Birnsteiner han determinado que la composición de la piedra caliza de la estatuilla, proviene del macizo de piedra caliza de Stranska Skala, en la ciudad de Bmo hoy en día Eslovaquia. Este sitio se encuentra a unos 260 km. del sitio de hallazgo en Willendorfl (en Baja Austria). La estatuilla podría haber sido esculpida y después transportada.



Bisonte tallado en asta de reno
Cueva la Madeleine, Francia.
14.000 años atrás

Cabeza de propulsor en cuerno de reno
Cueva de Enlène, Francia.

Caballo en marfil – cm. 5
Cueva de Vogelherd, Alemania
32.000 años atrás



Bisontes de arcilla - Cueva Tuc d'Audoubert,
Francia 20.000 años atrás. La arcilla con la cual
los dos bisontes fueron modelados fue tomada
directamente desde el suelo de la cueva.



León en marfil Baden, Alemania
30.000 años atrás

No todas las figuras se ajustan al tipo descrito anteriormente; algunas como las de Sireuil y de Tursac (Dordogna – Francia) extraídas desde un cuenco de calcita traslúcida y que miden 9cm. y 8cm. respectivamente, fechadas hace 23.000 años, presentan unos dobles importantes hacia atrás de las piernas y una fuerte steatipigia. Parece tratarse de mujeres en un acto de parir, y en la estatuilla de Tursac el vientre está muy bajo y entre las piernas hay un pedúnculo cónico que podría representar a un niño que está naciendo.

Las dimensiones de todas las estatuillas femeninas son reducidas, como algo que fuera posible tener en la mano, y usar con facilidad.



Venus de Sireuil y de Tursac – Francia 22.000 atrás



Algunas estatuillas provenientes de la zona rusa – siberiana presentan características distintas de las otras estatuillas europeas: falta la hipertrofia de los senos y del vientre, el largo de la zona pélvica no es mayor que la del pecho y sobre el cuerpo se evidencia el triángulo púbico. El rostro aparece no cónico y a menudo hay el delineamiento de la nariz y de los ojos y siempre representa la melena o aquello que cubre la cabeza. La parte inferior de las piernas esta poco delineada y termina a veces con un hoyo.

Venus “Longilínea” – Avdejevo, Siberia – 23.00 años atrás – cm. 16

El ambiente de las Venus

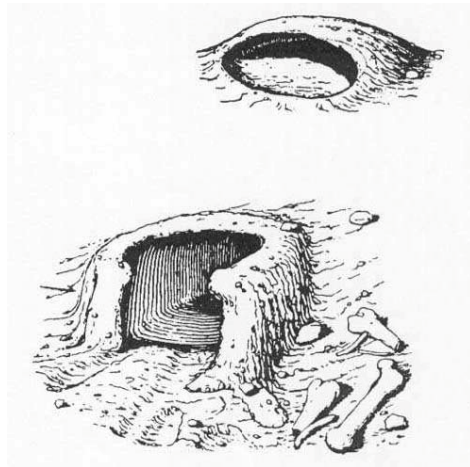
Las así llamadas Venus paleolíticas convivían junto con los métodos de sepultura que antes hemos descrito, pero jamás se las encontró cerca o dentro de las tumbas, tampoco dentro de las grutas, si no que en otros lugares.

Es indispensable para una comprensión del significado y de la función de las estatuillas femeninas paleolíticas, ver el contexto al que están asociadas. Se las encontró en las paredes del fondo de los reparos bajo roca juntas a un hueso de una pata de bisonte; o escondidas bajo las costillas de un mamut; o en una zona periférica fuera de la caverna; o en una gran área con nueve fogatas que estaban al centro, las estatuillas estaban en pequeñas fosas o pozos entre los espacios de estas

nueve fogatas; o en las habitaciones en la periferia de un área habitada; o cerca de los hornos centrales de las áreas habitadas. A menudo las estatuillas eran fabricadas, utilizadas, dispersadas y sepultadas.¹⁷

La Venus de Laussel es un bajo relieve de una pared en que en su cercanía se encontraron otras tres figuras muebles de bajo relieve similar, una con dos cuerpos entrecruzados y una masculina, todos estos descubrimientos se dan en un área delimitada de 6 x 12 metros al interior de un espacio habitacional. En el caso de Avdejevo, las cinco estatuillas de marfil estaban enterradas juntas con pedernales en fosas especialmente excavadas en el suelo de las innumerables e inmensas habitaciones¹⁸. En Pavloviano de la Moravia a 40 m de una cabaña, en un horno rodeado por una estructura de arcilla en forma de herradura, hay contenidos de fragmentos de figuras antropomorfas y zoomorfas de arcilla.

En muchos casos, estas venus paleolíticas se han encontrado recubiertas con ocre rojo, en particular aquellas de Willendorfl, de Laussel y de Kostienly I.



arriba

Pavlov – Moravia. Horno encontrado dentro de una estructura habitacional. Se han encontrado más de 2.300 piezas de barro cocido.

Cerca de 26.000 años atrás.

abajo

Pavlov – Moravia. Horno descubierto a 40 m al oeste. Excavado a una profundidad de 60 cm. y está rodeado por una estructura de arcilla con forma de herradura. Este horno también contenía fragmentos de figurillas de barro.

La mayor parte de los hallazgos de las venus se agruparon en grandes enclaves: renania – danubiana, pirineo – aquitania, liguria – padana, rusia meridional y siberiana; la altura sobre el nivel del mar es modesta: 200 m. Si miramos en un mapa de relieve de Europa se puede notar que todos estos lugares están relacionados con relieves moderados y fácilmente superables, la zona de aquitania y parisina están relacionadas con la planicie renana y con aquella del alto danubio y desde ahí la región moravo – eslovaca y en seguida de la zona de Ucrania y la planicie rusa, tenemos entonces una suerte de “autopista” para el flujo de ideas y de gente.

La mayor parte de los hallazgos de las venus proviene de asentamientos o de refugios y además a menudo en relación con fogatas, cosa que, dada su centralidad e importancia, ha hecho nacer la idea de que la mujer en esa época pudo haber tenido una posición preeminente desde un punto de vista social: el matriarcado.

La Venus de Laussel (de 25.000 años atrás) mide alrededor de 46 cm. y forma parte de un grupo esculpido en bajo relieve realizado sobre las paredes de rocas calcáreas colocadas en el ingreso del refugio, en Laussel en la Dordogne, no lejos del famoso complejo de pinturas de Lauscaux. La mujer tiene las caderas grandes y los senos prósperos. La mano derecha aprieta un cuerno de

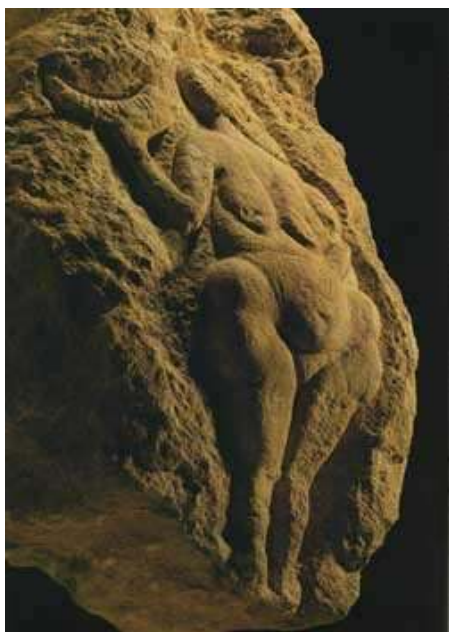
¹⁷ A menudo, estas figuras están sin cabeza como si hubieran sido rotas a propósito, se encontraron depósitos de estatuillas decapitadas y otros solo con cabezas.

¹⁸ En el sitio arqueológico de Kostjenki se encontró una habitación de 35 m x 18 m construida con huesos de mamut y con cuernos de reno gigante, con múltiples fogatas en su interior y una repartición del espacio interior capaz de alojar a más “familias”.

bisonte en el cual están grabadas 13 muescas¹⁹. Sobre la superficie se han encontrado rastros de ocre rojo sobre la cabeza, sobre los senos y sobre el vientre. La otra mano está sobre su regazo. Hay una “Y” sobre su muslo y sobre su rostro, despedazado un poco y que mira hacia el cuerno. El cuerno puede representar un recipiente para el agua y toda su figuración podría ser aquella de una mujer que está a punto de beber, o de transportar agua. Esta figuración es parte de un conjunto de figuraciones; hay otras dos mujeres que tienen en la mano derecha objetos no identificables; una mujer que tal vez está a punto de parir; una figura masculina, sin cabeza ni brazos, pero que parece lanzar una jabalina; fragmentos de figuras de animales, (una hiena y un caballo), genitales femeninos estilizados.

Parecería un lugar en el cual fuera propicia la fecundidad, o por lo menos el parto, pareciera un lugar considerado apto para un evento prodigioso para aquella época: es decir, el embarazo y el nacimiento, dado que todavía no se asociaba el acto sexual a la procreación.

A fin de cuentas, todas las estatuillas antes descritas, que nosotros llamamos “venus paleolíticas”, no son otra cosa que representaciones del embarazo, o mejor la exaltación del estado de gravidez. No hay que maravillarse de esto porque en aquella época no debían ser muchos los partos que terminaban bien y para el recién nacido no debía ser fácil lograr sobrevivir después del nacimiento en aquella época. No se trata todavía de la Diosa Madre como culto hacia una divinidad, si no de algo bastante más inmediato directo a la vida cotidiana: la representación de un sentimiento, casi de un buen deseo que se le da a un acontecimiento muy importante e inexplicable: el nacimiento de un nuevo ser.



Bajorrelieve del refugio de Laussel – Francia, 25.000 años atrás



¹⁹

Algunas interpretaciones asocian las 13 muescas a los 13 ciclos lunares o al número de menstruaciones en un año, pero hasta ahora no se han encontrado restos de la era paleolítica que indiquen una articulación del tiempo “en un año”. Ya en tiempos históricos, hubo una forma muy antigua de calendario que calculaba sólo los meses primaverales, conocida por los antiguos en los Egipcios y los Arcadios. El año romuelo, basado en meses siderales coincidía con el ciclo de la gravidez de la mujer, que a su vez coincidía con el del bovino y con el ciclo de maduración de la cebada.

Venus de Balzi Rossi – Liguria, Italia
4,7 cm
21.000 años atrás



Colgante de marfil
Pair- Non – Pair, Gironde;
Cerca de 30.000 años atrás

Las cavernas decoradas

El arte rupestre paleolítico está plenamente establecido, incluso en las partes más profundas de la caverna, ya desde 32.000 y 29.000 años atrás y va a seguir incluso hasta 15.000 años atrás, en lo que nos encontraremos frente a un fenómeno que perdura por 17.000 años.

El arte rupestre está documentado con una extraordinaria riqueza en los sitios de la región franco – cantábrica. Solamente en Francia sur occidental (Aquitania y Pirineos) y España septentrional (Asturias, Cantabria y País Vasco) se conocen más de 160 cavernas con arte rupestre. Otras veintiuna cavernas se conocen en Francia meridional (Linguadoca-Rossiglione y Rhone-Alpes), otras 14 en el resto de Francia y 23 en el resto de la península ibérica. Fuera de estas áreas el caso de cavernas con arte rupestre paleolíticas son rarísimas: una decena en Italia, una en Rumania, solo tres en los Urales meridionales; tal diferencia de número, indica solamente una facilidad mayor o menor de la conservación y de los descubrimientos arqueológicos, destacando el hecho de que las pinturas murales en las cuevas eran un fenómeno difundido en toda Europa durante la era paleolítica. Las cuevas con pinturas murales no eran usadas como lugares habitables ni tampoco como lugares de sepultura.

Morfología y ubicación de cavernas y pinturas.

Ha resultado bastante complicado rescatar documentación útil al desarrollo de este capítulo de la monografía. Existen poquísimas imágenes fotográficas que documenten la morfología y la espacialidad de las cavernas paleolíticas con pinturas rupestres. Es bastante fácil encontrar fotos de las pinturas pero están hechas como para un cuadro de un museo o para una obra de arte contemporánea, son fotos planas, sin volumen y no dan cuenta absolutamente del espacio en el cual aquellas pinturas se encuentran. *“En Niaux falta aquel dinamismo aquel movimiento continuo que anima a las pinturas de Lascaux, por ejemplo aquel del divertículo axial. Aquí los animales no aparecen en movimiento, aparecen inmóviles y fuera del tiempo. Ninguna reproducción fotográfica es capaz de dar plenamente la atmósfera de estas obras de arte”*²⁰

El arte rupestre paleolítico está estrechamente ligado a la morfología de las cavernas. Este arte coincide con las diversidades naturales de las grutas haciendo propia la fantasía geológica de la naturaleza, integrándola en su recorrido tortuoso, en los pasajes difíciles y peligrosos. El arte rupestre no está expuesto a la luz del sol para verla hay que irse adentro de la tierra y usar el artificio de la luz, o sea el fuego, posee un estado de separación del mundo cotidiano y se localiza allí donde es imposible vivir por largo tiempo.

*Tal disposición indica justamente que las pinturas no fueron hechas para el placer de los ojos, si no que perseguían un objetivo para lo cual importaba que ellas fueran colocadas en ciertas cavernas y en cierta parte determinada de ellas.*²¹



Lámpara en arenisca usada para iluminar el interior de la caverna de Lascaux.

A menudo las representaciones están reunidas en “paneles”, o sea en grupos cuyos límites no están circunscritos por el artista, si no que sugeridos por la morfología natural de las paredes, de las arcadas, y en algunos casos del suelo. Muchas están dispersas en largas y sinuosas galerías de inmensas cavidades, como sucede por ejemplo en la caverna de Niaux (Ariege), donde figuras

²⁰ Raffaele C. de Marinis: Op. Cit.

²¹ Arnold Hauser: Op. Cit.

individuales se encuentran a más de dos kilómetros del ingreso, o en la gruta de Rouffignac (Dordogna), cuya inmensa cavidad está compuesta de un reticulado de galerías sobrepuestas sobre tres planos en una trama de unos diez kilómetros. Por muy extraño que pueda parecer este arte de cazadores no representa ni la caza, ni al cazador, ni al animal cazado. Los protagonistas están dispuestos uno al lado del otro sin que se miren jamás a la cara como si fluctuaran en el espacio de un universo puramente imaginado. Se mezclan sin temor y sin la más mínima señal de agresividad en la absoluta falta de elementos de paisaje, no hay un sentimiento ni un acto que contribuya a reunir entre ellas a las imágenes promiscuas.²²



Planimetría de la Caverna de Lascaux – Francia
20.000 años atrás

El naturalismo figurativo de los animales paleolíticos, raramente igualado en belleza e intensidad por otras culturas iconográficas de la prehistoria, no es obstáculo para la expresión de la libertad estilística: es más la presencia de alguna peculiar solución formal autoriza a reconocer la obra de una determinada filiación (si no justo de una “escuela”) de artistas, como en el caso de las pequeñas cabezas sobre inmensos cuerpos de uro en la gruta de Lascaux, de las jorobas excesivas de los bisontes de Font-de-gaume, o de los desmesurados cuernos de los rinocerontes de la caverna de Combe d’Arc.²³

La técnica avanzada de las pinturas paleolíticas revela que no son obras de principiantes, si no de personas con oficio que habían usado una parte importante de sus vidas en esta práctica del arte. Y muchos “bocetos”, “esbozos” y “ejercicios” corregidos que se han encontrado, hacen pensar más bien en una suerte de actividad artística especializada, con escuela, maestros, orientación y tradición local.²⁴

²² Denis Vialou, Cacciatori e artisti della preistoria. Universale Electa/Gallimard.

²³ Denis Vialou, Op.Cit.

²⁴ Arnold Hauser, Op. Cit.

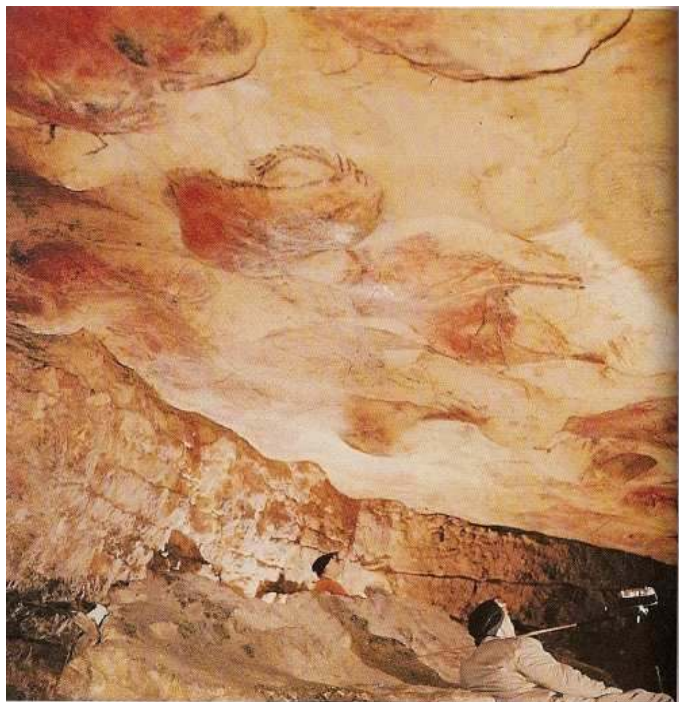
La pintura de la gruta de Chauvet es sorprendente por muchos motivos: en primer lugar por la naturaleza y la variedad del bestiario representado: son 14 especies animales distintas, incluyendo rinocerontes, leones, y osos, en lugar solamente de animales de caza como se los veía más comúnmente; en segundo lugar por el uso de la perspectiva y de la sombra.



Caverna de Chauvet – Francia, 31.000 años atrás

Las relaciones espaciales repetidas entre algunos temas abstractos y ciertos animales indican claramente que los unos y los otros son elementos simbólicos de mensajes contruidos y codificados según normas establecidas por el grupo del cual el artista formaba parte. La formulacion imaginaria del arte rupestre excluye a los hombres y a los animales de su contexto de realidad pero los inserta en una trama abstracta de mensajes codificados a través de signos. Más que ser el resultado de una acumulación casual de figuras hechas con objetivos rituales, mágicos o de celebración, el arte rupestre está fundamentalmente estructurada por asociaciones temáticas y constituye el producto de una creación deliberada y monumental.

Caverna de Altamira-
España
Cerca de 20.000
Años atrás.



En la caverna de Lascaux o en la de Altamira por ejemplo, las pinturas y los grabados se organizan en módulos formales distintos dependiendo de la morfología del lugar. Sus estructuras (ingreso, fondo, corredores, galerías, pasajes bajos y estrechos) favorecen el desarrollo de decoraciones, que se extienden sin resistencia desde las paredes hasta las bóvedas, mientras la disposición de las salas permite al visitante captar plenamente los volúmenes que están dispuestos en las paredes cuyas figuras se suceden incesantemente volviendo a llamarse unas con otras. En las salas, con una sola mirada panorámica es suficiente para abarcar las representaciones que han sido dispuestas, algunas solas, otras agrupadas en paneles. Por el contrario las representaciones salpicadas en las galerías son visibles solamente a medida que se procede a la exploración de estas galerías subterráneas. Las primeras necesitan tiempo y memoria para poderse unir entre ellas; las segundas se ofrecen al espectador en la instantaneidad de la luz y de la mirada. La arquitectura de la caverna obliga la disposición parietal orientandola desde el ingreso de la caverna hacia el fondo y ofrece una alternancia de espacios de circulación y de espacios ciegos. En este modelo de fondo común que se da en todas las cavidades se insertan infinitas variaciones decorativas, algunas debido a causas naturales, como la forma del reticulado y de las paredes, otras debido exclusivamente a las elecciones operadas por el ser humano. En ciertas cavernas, la interacción entre las paredes y las características topográficas y morfológicas de la arquitectura natural es tan evidente que hace suponer casi como si se hubiera construido un lugar especial en la caverna al cual evidentemente se le había designado una función social particular.²⁵



Caverna de Lascaux – Francia

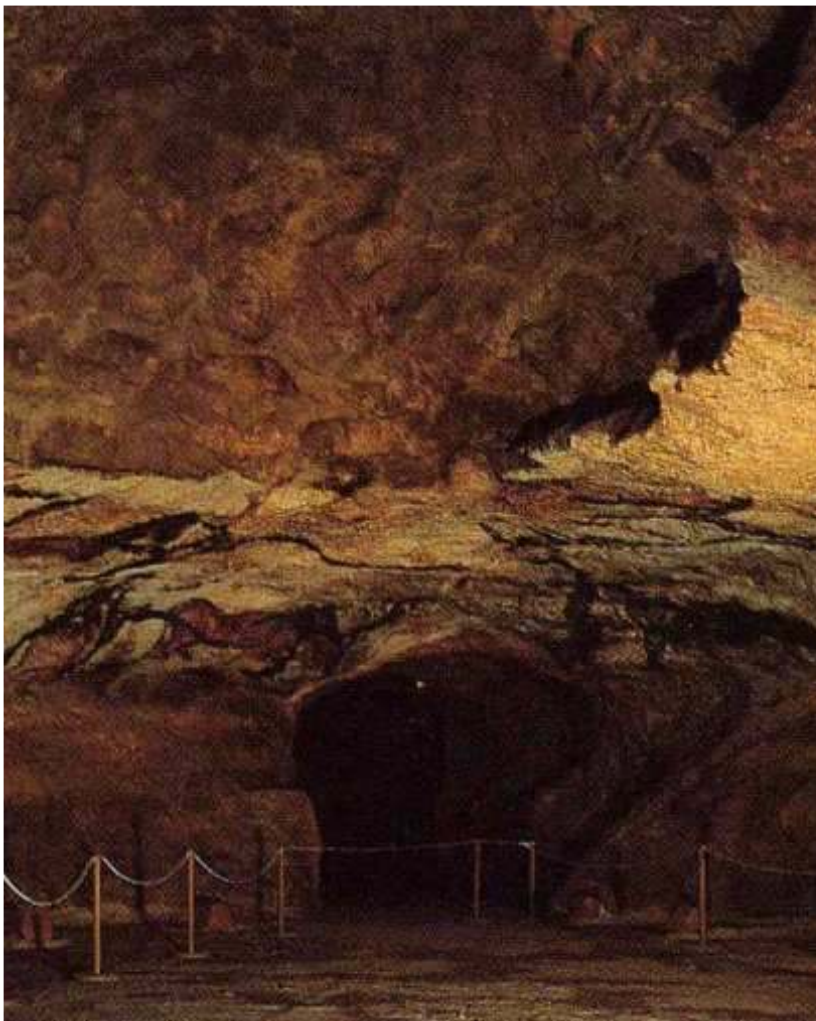
²⁵

Denis Vialou, Op. Cit.



<http://ec3.earthchannel.com/gallery/ben/ben05.htm>

Caverna de Lascaux – Francia



Un arte estructurado.

En el arte rupestre del paleolítico las figuras animales no estaban de hecho aisladas, si no que constituían un conjunto estructurado, la disposición de las figuras animales no es casual si no que corresponde a un esquema general, una estructura que constituye una forma de lenguaje simbólico; este arte demuestra que las personas del paleolítico estaban dotadas de un lenguaje articulado.

Existe una notable diferencia proporcional entre los animales representados y la fauna efectivamente cazada. Los renos que en Francia son más cazados que los caballos y los bisontes, son representados poco sobre las paredes de las cavernas; los animales mas representados tendrían que haber sido los renos y la cabra montesa, que constituían las principales presas de los cazadores del Paleolítico superior en la Europa occidental, pero esto no se produce en absoluto. El número de las especies representadas es bastante inferior a las especies que componía la fauna de la época; los pintores no representaron a los animales por casualidad, si no que a determinados animales, los cuales no necesariamente cumplían con un rol de primer plano en la vida cotidiana. El reno que constituía la base fundamental de la economía de caza, tiene un rol muy secundario en el arte rupestre. En Niaux si existiera una relación entre arte y caza, el animal mas representado tendría que haber sido la cabra montesa pero se lo representa solo en un 14%.²⁶

También el análisis de los huesos acumulados de los restos de comida en los niveles de ocupación al resguardo de las rocas, en las habitaciones a la entrada de las cavernas o en las estaciones al aire libre, demuestra que los animales mas consumidos como alimento eran los menos representados en las pinturas. Queda excluida por consecuencia la hipótesis de ritos propiciatorios o mágicos para la caza o para cualquier otra situación cotidiana presupuesta. No existe ni un solo paisaje o fondo pintado en el cual estén insertas las representaciones que tengan que ver con el tiempo cotidiano, y no son representados “actos” o “acciones” referidas a los animales o atribuibles a ellos.

El arte rupestre de las cavernas no expresa la vida cotidiana del cazador del paleolítico que lo ha inspirado, sin embargo está íntimamente ligado a través de las convicciones establecidas por particulares reglas sociales. Si el arte de las cavernas hubiera sido el reflejo de la vida del ser humano del paleolítico, tendría que haber poseído características narrativas y ser más bien homogénea, frente a la estabilidad del modo de vida del cazador de la época glacial en Europa. Pero no es así. El arte paleolítico refleja, en su conjunto, el pensamiento del hombre y su más íntima ideología; y es por esto que se manifiesta en forma fundamentalmente diferente, a pesar de la uniformidad de la técnica expresiva y el número limitado de opciones temáticas: figuras antropomorfas, animales, signos. Los dispositivos rupestres reúnen las imágenes, los seres y los sistemas ideológicos de la sociedad que los ha producido y están organizados en base a una serie de normas temáticas y arquitectónicas, deliberadamente elegidas y asociadas entre ellas.²⁷

Los animales representan el gran tema del arte paleolítico, sobre todo del arte rupestre. Las figuras humanas son poco frecuentes y cuando aparecen son figuras esquemáticas, a veces rudas o caricaturescas, mientras las figuras animales se hacen cada vez mas con un naturalismo soberbio. Los animales representados en el arte rupestre son sobretodo herbívoros, mientras los carnívoros, los peces, los pájaros aparecen en una medida bastante inferior. La pareja caballo – bisonte, es el tema dominante, otros animales como las cabras, ciervos, mamut aparecen aparentemente en segundo plano.

²⁶ Raffaele C. de Marinis: Op. Cit.

²⁷ Denis Vialou: Op. Cit.



Caballos, Caverna de Lascaux - Francia

Caballo, Caverna de Comarque – Francia



Caballos, Uro y renos, Caverna de Lascaux – Francia.



En la caverna de Niaux el estudio de las relaciones entre la morfología de la caverna - diseños de animales - signos de colores, lleva a precisar un modelo simbólico constituido por el antagonismo de las asociaciones “negro/animal/sala” opuesto a “rojo/signo/galería” y del antagonismo entre “signo-puntiforme/rojo/galería” opuesto a “signo-lineal /negro/sala”, evidenciando por lo tanto una organización simbólica codificada por una multiplicidad de vínculos figurativos establecidos sistemáticamente en la caverna hasta en sus mas recónditos lugares. Todas las grandes cavernas paleolíticas con pinturas rupestres muestran que cada construcción simbólica se funda sobre un modelo original corriente, hecho de elecciones temáticas relacionada entre ellas por reglas de organización capaces de adaptarse a las características arquitectónicas de los espacios y de los volúmenes subterráneos.²⁸

El imaginario del paleolítico.

Las hipótesis de ritos propiciatorios para la caza, de chamanes en trance en las profundidades de tales cavernas, de arte mágico para asegurarse los medios de subsistencia, de divisiones de la naturaleza en elementos femeninos y elementos masculinos con la consiguiente visión del mundo que ello deriva, no tienen fundamento en los encuentros arqueológicos, ni pueden sostenerse las motivaciones que llegaron a defender tales interpretaciones, motivaciones que aplican a la edad paleolítica fenómenos de una historia social posterior a aquella era.

El arte rupestre no nace a la entrada de las cavernas o sobre rocas externas para después desplazarse poco a poco hasta el interior de la caverna, si no que se desarrolla directamente desde su inicio en la profundidad de la caverna. Es algo muy importante para aquellas poblaciones que nace con la intención de conservarlo y protegerlo para poder transmitirlo a otros, y por lo tanto está implícita una imagen del futuro, una continuidad temporal, y una imagen del mundo.

¿Pero qué es aquello que se trata de legar a otros? Todas las pinturas rupestres son un conjunto de figuras simbólicas que no expresan una determinada acción, no tienen un carácter descriptivo, no hacen referencia a un espacio u a un tiempo, no tienen una estructura narrativa con un antes y un después, con un aquí y un allá.

²⁸

Denis Vialou, Op. Cit.

La caverna de Lascaux es sin duda única por más de un motivo: la extraordinaria riqueza sea como cantidad así como calidad de las obras de arte rupestre, la homogeneidad estilística de todo el complejo, la clara presencia de una síntesis en la organización de las decoraciones rupestres, la anomalía de los animales, la importancia del contexto arqueológico, el notable grado de homogeneidad de las pinturas y la constatación de una única fase de frecuentación, hacen que Lascaux haya sido el punto de partida para la elaboración de las concepciones relacionadas con el significado del arte paleolítico. En el 2004 se publican los nuevos estudios de Norbert Aujoulat²⁹ que retoma el tema del análisis comparativo y reafirma la gran unidad de estilo de todo el complejo, aunque evidenciando que en la Sala de los Toros y en el Divertículo Axial la secuencia de las historias sigue siempre el mismo esquema: primero las pinturas de caballos, después las de los toros y de las vacas, por último las de los ciervos. Además, los caballos se representan siempre con una gran crin lo que corresponde al final del invierno y el comienzo de la primavera; los toros y las vacas son representados según las características que tienen en verano, como lo indica la ausencia de pelambre en las vacas y de la distinta intensidad del pelambre entre la parte anterior y posterior del cuerpo del toro; los ciervos tienen cuernos muy extendidos y ramificados y se los representa casi siempre en grupos. Los ciervos se reúnen en grupos poco antes del apareamiento nupcial al inicio del otoño. La secuencia corresponde exactamente al ciclo primavera – verano – otoño y aparece una precisa relación entre las especies allí reproducidas y las estaciones de los amores de cada una de estas especies. A la luz de estas consideraciones, el tema central del arte de Lascaux sería por lo tanto, el de la regeneración anual de la vida.³⁰

En la oscuridad del mundo subterráneo la sociedad paleolítica ha creado su historia, ha fundado y afirma su identidad. Por primera vez en la larga prehistoria de la humanidad, el imaginario ha dado lugar al mito y las formas que de él brotan han encarnado el sentido de las cosas. El Sapiens capaz de transformar al mundo a su imagen y semejanza, ha nacido entonces, al alba de nuestra modernidad.³¹

Caverna de Lascaux - Francia



²⁹ Norbert Aujoulat, es director del Centro nacional para la prehistoria del Ministerio francés de la cultura.
³⁰ Raffaele C. de Marinis: Op. Cit.
³¹ Denir Vialou: Op. Cit

Conclusiones

Consideraremos de toda la larga época del paleolítico solamente el período de tiempo en el cual convivieron juntas cuatro cosas: 1) el manejo y la producción del fuego, 2) las sepulturas de cráneos y esqueletos pintados con ocre rojo, 3) las llamadas “venus” y 4) las grandes cavernas decoradas. Es un período temporal que va cerca de 30.000 a 20.000 años atrás.

La producción del fuego es el elemento central de la vida del ser humano del paleolítico, permite liberarse del ritmo día - noche aumentando así la duración de las actividades cotidianas facilitando una nueva organización del día, la presión del tiempo se afloja y se hace posible una diversificación de las actividades. La cocción de los alimentos y la modificación del ciclo noche – día tienen repercusiones sobre el desarrollo físico y fisiológico. La fogata como polo al interior de las habitaciones es importante en el proceso de difusión de las ideas, de las reuniones y del intercambio, favoreciendo así la elaboración de un lenguaje y la estructuración del grupo humano. Tanto respecto a la percepción del tiempo (alimentación del fuego), como de la estructuración del grupo (subdivisión de tareas y cohesión del grupo en torno al fuego) o sobre aquel del dominio de la materia (elaboración y distribución de las materias primas), el fuego interviene como factor de progreso.

La relación entre las sepulturas, las venus y las cavernas decoradas y el fuego, evidencia a este último como el elemento central organizador de la vida, y cuyo atributo será transferido a las sepulturas mediante la producción y el uso del ocre rojo, será transferido a las “venus” mediante la pintura de estas en ocre rojo, y el uso del fuego para precalentar la roca para esculpirla, y mediante la colocación de pequeñas estatuas en las fogatas, en los hornos o cercanas a ellos, y se transfieren en las grandes cavernas decoradas con las lámparas y sus fogatas para la iluminación y con la producción de pigmentos de colores (entre los cuales está también el ocre rojo) que se obtiene gracias a un cierto manejo del fuego.

Para las estatuillas femeninas es evidente la relación entre la centralidad de la fogata y de los hornos en los lugares habitados, y el ambiente en que se colocan estas estatuillas femeninas: jamás en ambientes funerarios o en cavernas sino que siempre en ambientes de vida cotidiana y muy a menudo en las fogatas o cerca de los hornos. Además la representación de las estatuillas femeninas tiene que ver con la exaltación (la hipertrofia) del estado de gravidez que, junto con el método de escultura de todo alrededor (usado solo para estas estatuillas) y no para otras esculturas, así como su coloración en ocre rojo, indican la importancia y la centralidad de este hecho para la vida del paleolítico. Esta colocación de las estatuillas en los lugares centrales de la vida, además del contenido representado, al método escultórico y a la pequeña dimensión de las estatuas, ha hecho nacer la hipótesis de una organización social matriarcal en aquella época, considerando además que no existió prácticamente representación masculina.

En el método de sepultura el uso exclusivo del ocre rojo – difícil de encontrar y de producir al contrario del de color amarillo o marrón fácil de encontrar – lleva a pensar en una precisa intención de la gente del paleolítico. El ocre rojo se obtiene de la hematita o del calentamiento a 250° - 300° de la goetita, considerando que la hematita era difícil de encontrar resulta entonces que el uso de ocre rojo había que hacerlo con el manejo del fuego mediante el calentamiento de la goetita. Cubrir a los difuntos o pintar solamente con ocre rojo los cráneos o esqueletos o disponer a los difuntos sobre una capa del mismo material, debe haber tenido para la gente del paleolítico alguna relación con la centralidad del fuego. A final de cuentas, es muy probable que el fuego fuera vivido por la gente del Paleolítico como “aquel que da la vida”.

El arte rupestre no está expuesto a la luz del sol para verlo debería irse dentro de la tierra y usar el artificio de la luz, o del fuego, posee un estado de separación del mundo cotidiano y se localiza ahí donde es imposible vivir por largo tiempo, tal disposición indica justamente que las pinturas no fueron hechas para el placer de los ojos, si no que tiene un objetivo para el cual importaba que fueran colocadas en ciertas cavernas y en ciertas partes determinadas de ellas. Esta ubicación no es casual y subraya la gran importancia de aquellas pinturas rupestres – que no están emplazadas

en lo cotidiano – como algo importante que tiene que estar ubicado en la profundidad de la caverna para poder ser conservado y traspasado, mediante un naturalismo capaz de devolver la impresión visual en forma inmediata. Es evidente el uso del fuego para iluminar constantemente y bien durante la ejecución de las pinturas en la profundidad de las cavernas, y sucesivamente para poder visitar tales lugares. En la caverna de Lascaux la secuencia de las representaciones sigue siempre el mismo esquema: primero la pintura de los caballos, después la de los toros o de las vacas, y al final la de los ciervos. Los caballos son siempre representados con un espeso pelaje que solo tienen en primavera, los toros o las vacas son representados según las características que tienen en verano, y los ciervos tienen cuernos muy extendidos y casi siempre son representados en grupo cosa que sucede al inicio del otoño. La secuencia corresponde exactamente al ciclo primavera – verano – otoño y existe una precisa relación entre la especie pintada y la estación de los amores de cada especie.

Sea como fuere el fuego está asociado no solo a la normalidad cotidiana si no que también a situaciones “especiales” para la gente del paleolítico. Estas situaciones “especiales” si relacionadas entre ellas nos recuerdan que la espiritualidad (o la religiosidad) no necesariamente conlleva la creencia de la divinidad, aún si se trata en todo caso una experiencia de “sentido” de los sucesos de la vida humana: del fuego no existen representaciones; todas las pinturas rupestres son un conjunto de figuras que no expresan una determinada acción, no tienen carácter descriptivo, no hacen referencia a un espacio y a un tiempo, no tienen estructura de cuentos con un antes y un después, con un aquí y un allá; las estatuillas femeninas, de pequeñas dimensiones, están ubicadas en ambientes de habitación cercanas a las fogatas y no representan a ninguna diosa; las sepulturas no nos indican ninguna divinidad “del mas allá”.

Para la gente del paleolítico el gran tema de estas situaciones especiales son la *regeneración periódica de la vida* plasmada en la secuencia de las pinturas en las cavernas caballo – toro (o vaca) – ciervo o sea primavera-verano-otoño, *el nacimiento de la vida* plasmada en el pequeño estatuario a todo derredor de la figura femenina y su relación con el fuego, la creencia sobre la *continuidad de la vida* plasmada en el método de sepultura, y finalmente el fuego que por su centralidad si bien sin representación es *aquel que da la vida*. Todo esto se refiere a la vida y no a los dioses, diosas, divinidades o potencias. Es una visión del mundo, de las cosas y del futuro en la cual la experiencia de sentido de los acontecimientos de la vida humana tenía necesariamente que ver con algo muy inmediato: la Vida.

Esta visión del mundo y del futuro es compartida por más de 10.000 años por toda la gente del paleolítico superior que habíamos tomado en consideración, independientemente de los lugares en que vivieron aunque estuvieran distantes millares de kilómetros.

Que la gente del paleolítico haya orientado su propio sistema de registros internos y sus propios contenidos mentales en dirección trascendente podría ser hipotizado por la concomitancia y simultaneidad de los cuatro temas principales (regeneración de la vida – nacimiento de la vida – continuidad de la vida - aquel que da la vida) que tienden a trascender la normal vida cotidiana y que son tratados de un modo verdaderamente singular: en la profundidad de enormes cavernas pintadas con un naturalismo impresionante, en una estatuaria a todo derredor de pequeñas dimensiones relacionadas con las fogatas domésticas, en los elementos y en los modos de las sepulturas, y en la no representación del elemento central de aquella época.

Agostino Lotti
Noviembre 2008

La monografía original està escrita en italiano, esta es una traducción.

Bibliografia:

Arnold Hauser – Storia sociale dell' arte, Einaudi, Turín 2001

Laura Seragnoli – Il Neolitico, Dispense del corso – Università degli studi di Milano

Denis Vialou – Cacciatori e artisti della preistoria, Ed. Universale Elettra Galimard

E.O. James – El templo, el espacio sagrado de la caverna a la catedral, Ed. Guadarrama, Madrid 1966

Catherine Perlès – Preistoria del fuoco, Einaudi, Turín 1983

Raffaele C. de Marinis – Dispensa del corso di Preistoria – Università degli studi di Milano, A.A.2006-2007