

Arte paleolítico

Una historia cultural*

Óscar Moro Abadía y Manuel R. González Morales

Los animales representados en el arte paleolítico se dividen en: *a)* imposibles de identificar, *b)* bestias, *c)* espíritus, *d)* humanos con cabezas de león, *e)* dóciles, *f)* grabados en cuernos de venados, *g)* felinos aterrorizadores, *h)* brincadores, *i)* inquietos y *j)* bisontes robustos.

El arte del Paleolítico o de la Edad de Hielo se suele dividir en cuatro grupos *a)* portable o arte mobiliario, *b)* grabados profundos o bajorrelieves en bloques grandes de piedra en refugios hechos del mismo material, *c)* arte en rocas abiertas y *d)* arte de las cavernas o arte parietal.¹

Estas dos maneras de acomodar las representaciones paleolíticas ciertamente generan reacciones diferentes entre los lectores. La lista inicial, inspirada por el famoso cuento corto de Borges,² será considerada posiblemente como un modo estrafalario de agrupar imágenes prehistóricas; las representaciones paleolíticas aquí están clasificadas de modo aleatorio y agrupadas en categorías extrañas; la clasificación no es razonable ni lógica con referencia a los estándares actuales. La absurdidad del sistema inspirado por Borges contrasta con el sentimiento de familiaridad asociado con la segunda tipología, propuesta por Bahn en su *Penguin Archaeological Guide*. La mayoría de los lectores encontrarán en el acercamiento de Bahn una forma más útil de ordenar el arte paleolítico. Después de todo, arqueólogos, antropólogos e historiadores del arte han usado categorías tales como arte mobiliario, grabados

*Traducción del inglés de Gabriela Muñoz. Este artículo es una traducción de "Paleolithic Art: A Cultural History" aparecido en el número 21 del *Journal of Archaeological Research* 2013, pp. 269-306. Se publica aquí con la autorización de los autores y la casa editora.

¹ P.G. Bahn, *The Penguin Archaeology Guide*, Londres, Penguin Books, 2001, p. 344.

² J.L. Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", en J.L. Borges, *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, 1996, pp. 84-87, p. 85.

y arte rupestre durante más de un siglo. Este ejemplo ilustra cómo los investigadores operan dentro de las tradiciones que definen formas apropiadas e inapropiadas de pensar y, desde luego, clasificaciones aceptables o no.

En este artículo examinamos la historia de los términos y las ideas utilizadas para conceptualizar imágenes del Paleolítico. Comenzamos con un estudio detallado del lenguaje empleado por los arqueólogos para describir representaciones del Paleolítico: el análisis de la literatura revela que desde principios del siglo XX, las imágenes del Paleolítico se han dividido principalmente en dos grandes grupos: arte parietal (incluido el arte rupestre) y arte portable (o mobiliario). La prevalencia de esta clasificación se relaciona con varios factores: primero, la dicotomía parietal-portable es una clasificación tecnológica basada en una división objetiva del arte paleolítico; una forma de arte es móvil y la otra no; segundo, estas categorías están firmemente enraizadas dentro del sistema moderno de arte, esto es, el sistema de ideas, prácticas e instituciones que han determinado el entendimiento occidental del arte durante los últimos dos siglos. Este sistema ha influido en la interpretación de imágenes paleolíticas de muchas maneras. En particular, argumentamos que la división parietal-portable es reminiscente de la distinción moderna entre artes y artesanía.

Una evaluación de la terminología prepara el campo para una exploración más a fondo de las complejas y múltiples formas en que las representaciones del Paleolítico se han conceptualizado durante el último siglo. Examinamos el periodo durante el cual la división parietal-portable se volvió el modo prevalente de clasificar representaciones paleolíticas (c. 1900-1970). En ese entonces, los especialistas franceses Henri Breuil y André Leroi-Gourhan dominaron el campo de estudios del arte paleolítico y sus publicaciones se centraron en el estudio de la región francocantábrica. Además, la interpretación de imágenes del Pleistoceno se sujetó a la autoridad de la historia del arte; por ejemplo, los especialistas en arte paleolítico tomaron prestados algunos de los conceptos de trabajo (tales como estilo, perspectiva y realismo) de los historiadores del arte. De igual modo, el ideal “naturalista” prevalente en la teoría del arte desde el Renacimiento guió la interpretación de las imágenes prehistóricas. En este contexto, la pintura rupestre en cuevas y las estatuillas eran generalmente elogiadas por su precisión y veracidad mientras que el arte no figurativo fue bastante ig-

Figura 1. Cueva Cosquer. Fotografía de Jean Clottes reproducida con su autorización.



norado. El efecto principal del uso repetido de la distinción parietal-portable fue entonces que la mayoría de los especialistas se concentraron en las pinturas rupestres y subestimaron la importancia de miles de artefactos portables y adornos personales.

Mientras que términos como arte rupestre y arte mobiliario se han convertido en parte del habla común para los especialistas de arte del Pleistoceno, los investigadores modernos ya no están guiados o motivados por la gran aceptación de la dicotomía portable-parietal. Como discutimos más adelante, en los últimos treinta años (1980-2010) han surgido acercamientos innovadores que han integrado nuevos tipos de imágenes al análisis de la imaginería del Paleolítico. Este proceso es el resultado de nuevos descubrimientos (como el de la Cueva Cosquer, figura 1), nuevas metodologías y ciertos cambios en el número de disciplinas involucradas en el estudio de las imágenes prehistóricas, incluyendo la arqueología, la antropología, la historia del arte y los estudios visuales. En las últimas tres décadas se ha reportado un creciente número de representaciones paleolíticas en África, América, Asia y Australia. Estos descubrimientos han dejado en claro que las pinturas rupestres halladas en cuevas de Europa están entre cientos de representaciones que constituyen culturas visuales paleolíticas, incluyendo cúpulas, marcas geométricas y puntos y marcas digitales. Además, desde

los años setenta, los arqueólogos han cambiado su foco de estudio de *arte* paleolítico (principalmente en cavernas) al análisis de todo tipo de *imágenes* del Pleistoceno. Este cambio pone en paralelo desarrollos similares en la conceptualización del arte y las imágenes en antropología, historia del arte y estudios visuales. La expansión del concepto de arte paleolítico ha permitido, por lo tanto, la rápida diversificación de las aproximaciones a la imáginería y el simbolismo del Pleistoceno. En este marco, diferentes tipos de especialistas se han acercado a las culturas visuales del Pleistoceno desde diversos puntos de vista y perspectivas, incluyendo los materiales de las culturas de cazadores-recolectores, los orígenes del comportamiento humano moderno y las relaciones entre el arte y la tecnología. En breve, la distinción parietal-portable ha dejado de jugar un rol globalizador en la investigación moderna del arte del Pleistoceno. Concluimos al preguntar si lo mencionado antes refleja un cambio de paradigma en la conceptualización de las imágenes del Pleistoceno.

LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL ARTE DEL PALEOLÍTICO

Para determinar los orígenes y significados de las categorías principales usadas por los investigadores occidentales para clasificar las imágenes del Paleolítico, examinamos un corpus selecto de publicaciones inglesas y francesas que han aparecido desde los años sesenta. Nuestro análisis consiste en tres niveles: primero analizamos libros de texto de arqueología y prehistoria; estos libros, raramente escritos por especialistas en arte del Pleistoceno, se ofrecen como reseñas exhaustivas para estudiantes de arqueología. Segundo, nos centramos en diccionarios y enciclopedias en los que los arqueólogos proporcionan una cobertura completa de los conceptos más utilizados en la investigación arqueológica; estas obras de referencia suelen estar escritas para maestros, estudiantes, arqueólogos profesionales y entusiastas de la arqueología. Tercero, examinamos libros y artículos académicos escritos por especialistas en arte paleolítico que están dirigidos a una audiencia más especializada; aquí nos concentramos en trabajos en los que la conceptualización del arte paleolítico se menciona explícitamente.

La imagen que emerge de este corpus de textos es homogénea; los análisis de estas publicaciones demuestran que las representaciones del Paleo-

lítico se dividen, antes que nada, en las categorías parietal y portable. La primera incluye grabados, esculturas en bajorrelieve, pinturas, dibujos, esténciles y huellas halladas en las paredes de las cuevas y en las superficies de las piedras al aire libre. La segunda se refiere a una gama heterogénea de objetos portables, incluidas estatuillas y tallados en marfil, huesos labrados y piedras, ornamentos personales y objetos naturales ligeramente modificados. Los libros de texto de arqueología típicamente dividen el arte del Paleolítico en arte de las cavernas y arte portable,³ arte rupestre y arte mobiliario,⁴ arte mural y portable,⁵ pinturas de las cuevas y grabados y tallas,⁶ o *art mobilier*, *art parietal* y *art rupestre*.⁷ Los diccionarios y enciclopedias que fueron publicados antes de 1990 suelen distinguir entre arte de las cuevas o parietal y arte mobiliario.⁸ Los diccionarios publicados desde mediados de la década de 1990, sin embargo, diferencian entre arte rupestre y arte portable.⁹ Otros diccionarios incluyen grabados profundos y bajorrelieves en esta clasificación.¹⁰ La distinción parietal-portable también es el modo principal en que los especialistas ordenan las representaciones paleolíticas. La mayoría de los investigadores franceses respaldan la distinción entre *l'art parietal et rupestre* (algunas veces llamado *l'art des parois*) y *l'art mobilier*.¹¹ Las nocio-

³ P.J. Crabtree y D.V. Campana (eds.), *Exploring Prehistory: How Archaeology Reveals Our Past*, Nueva York, McGraw-Hill, 2006, p. 149; C. Renfrew y P.G. Bahn, *Archaeology: Theory, Methods and Practice*, Londres, Thames and Hudson, 2000, pp. 392-394.

⁴ J. McDonald, "Rock Art", en J. Balme y A. Patterson (eds.), *Archaeology in Practice: A Student's Guide to Archaeological Analyses*, Londres, Blackwell, 2006, pp. 59-96, p. 59.

⁵ T.D. Price y G.M. Feinman, *Images of the Past*, 6 ed., Nueva York, McGraw-Hill, 2010.

⁶ K.L. Feder y M.A. Park (eds.), *Human Antiquity: An Introduction to Physical Anthropology and Archaeology*, Boston, McGraw-Hill, 2007, pp. 369-376.

⁷ M. Otte, *La préhistoire*, Bruselas, De Boeck et Larcier, 1999, p. 216.

⁸ W. Bray y D. Trump (eds.), *A Dictionary of Archaeology*, Londres, Penguin Press, 1970, p. 51; M. Brézillon, *Dictionnaire de la préhistoire*, París, Larousse, 1969, p. 35; A. Leroi-Gourhan, *Dictionnaire de la préhistoire*, París, Presses Universitaires de France, 1988, p. 70; R.D. Whitehouse, *Dictionary of Archaeology*, Nueva York, Facts On File, 1983, pp. 92, 331-332.

⁹ R.G. Bednarik, *Rock Art Glossary: A Multilingual Dictionary*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 6, 12, 16; T. Darvill, *The Concise Oxford Dictionary of Archaeology*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 266, 636; B.M. Fagan, *The Oxford Companion to Archaeology*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 593-595; D. Vialou, (ed.), *La préhistoire: histoire et dictionnaire*, París, Robert Laffont, 2004, pp. 242-246.

¹⁰ P.G. Bahn (ed.), *Collins Dictionary of Archaeology*, Glasgow, Harper Collins, 1992, 378; P.G. Bahn, *The Penguin Archaeology...*, *op. cit.*, pp. 297, 344, 348; B.A. Kipfer, *Encyclopedic Dictionary of Archaeology*, Nueva York, Kluwer, 2000, pp. 418, 483.

¹¹ M. Brézillon, "Le paléolithique supérieur et l'art pariétal paléolithique", en G. Beausang

nes de arte rupestre y arte portable son claramente dominantes en los países de habla inglesa.¹² La presencia de estas categorías en los títulos de varios trabajos seminales corrobora el uso extendido del sistema parietal-portable.¹³

En breve, piedra, parietal, caverna y portable son distinciones generalizadas en los estudios del arte paleolítico. La pregunta principal es por qué las representaciones prehistóricas se han organizado de este modo de forma tan recurrente. Para empezar, la dicotomía parietal-portable se refiere a una clasificación objetiva basada en ciertas características que son parte de las obras de arte paleolíticas, tales como su medio y transportabilidad. Esta clasificación trata la diferencia entre las representaciones hechas por humanos que están fijas en una cueva (o paisaje) y aquellas que son movibles. En este sentido, las imágenes parietales y portables proporcionan a los arqueólogos diferentes tipos de información. Como muchos investigadores han sugerido, los objetos portables tienen el potencial de ser transportados grandes distancias y de expresar el estatus social de los grupos e individuos.¹⁴ Por esta ra-

(ed.), *L'art des cavernes: atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, París, Ministère de la Culture, 1984, pp. 25-39, p. 30; H. Delporte, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, París, Picard, 1979, p. 12; H. Delporte, *L'image des animaux dans l'art préhistorique*, París, Picard, 1990, p. 32; A. Laming-Empeaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications*, París, Picard, 1962, pp. 21-22; A. Leroi-Gourhan, "Analyse méthodique de l'art préhistorique", en A. Leroi-Gourhan (ed.), *L'art pariétal: langage de la préhistoire*, Grenoble, Jérôme Million, 1970, pp. 205-214, p. 206; M. Lorblanchet, *Les grottes ornées de la préhistoire: nouveaux regards*, París, Édition Errance, 1995, pp. 13-25; M. Lorblanchet, *L'art préhistorique du Quercy*, Portet-sur-Garonne, Éditions Loubatières, 2004, p. 13.

¹² P.G. Bahn, *Journey Through the Ice Age*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1997, p. 41; P.G. Bahn y J. Vertut, *Images of the Ice Age*, Nueva York, Facts On File, 1988, pp. 17, 18, 34; R.G. Bednarik, *Rock Art Science: The Scientific Study of Palaeoart*, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 194, 199-201; R. Bradley, *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe: Signing the Land*, Londres, Routledge, 1997, pp. 4-5; B.D. Dickson, *The Dawn of Belief: Religion in the Upper Paleolithic of Southwestern Europe*, Tucson, University of Arizona Press, 1990, p. 96; A. Sieveking, *The Cave Artist*, Londres, Thames and Hudson, 1979, p. 7; R. White, *Dark Caves, Bright Visions: Life in Ice Age Europe*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1986, p. 7.

¹³ C. Chippindale y P. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; J. Clottes, *Cave Art*, Nueva York, Phaidon Press, 2008; B. Delluc y G. Delluc, *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*, París, CNRS, 1991; J.D. Lewis-Williams, *The Rock Art of Southern Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; G. Sauvet y A. Włodarczyk, "Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique", *L'Anthropologie*, 99, 1995, pp. 193-211; D. Vialou, *L'art des grottes en Ariège magdalénienne: Gallia préhistorique*, París, CNRS, supl. 22, 1986; D.S. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art Research*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2001.

¹⁴ R.A. Farbstein, "Technologies of Art: A Critical Reassessment of Pavlovian Art and Society: Using Chaîne Ppèratoire Method and Theory", *Current Anthropology*, 52, 2011, pp. 401-432; R.A. Joyce, "Archaeology of the Body", *Annual Review of Anthropology*, 34, 2005, pp. 139-158; M.

zón se consideran buenos indicadores de las identidades sociales e individuales,¹⁵ redes económicas¹⁶ y elecciones tecnológicas.¹⁷ Por otro lado, las imágenes parietales fijadas a las paredes de las cuevas (o la superficie de la tierra) pueden servir como indicadores del paisaje,¹⁸ espacios rituales¹⁹ y sistemas simbólicos para transmitir valores sociales e información.²⁰

Vanhaeren, “Speaking with Beads: The Evolutionary Significance of Personal Ornaments”, en F. D’Errico y L. Blackwell (eds.), *From Tools to Symbols: From Early Hominids to Modern Humans*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2005, pp. 525-553; M. Vanhaeren y F. D’Errico, “Aurignacian Ethno-linguistic. Geography of Europe Revealed by Personal Ornaments”, *Journal of Archaeological Science*, 33, 2006, 1105-1128; R. White, *Prehistoric Art: The Symbolic Journey of Humankind*, Nueva York, Harry H. Abrams, 2003.

¹⁵ R. White, “Integrating Social and Operational Complexity: The Material Construction of Social Identity at Sungir”, en A. Averbouh, P. Cattelain y M. Jullien (eds.), *L’Os: Festschrift for Henriette Camps-Fabrer*, Aix-en-Provence, Université de Marseille, 1999, pp. 120-137; J. Zilhão, “The Emergence of Ornaments and Art: An Archaeological Perspective on the Origin of ‘Behavioural Modernity’”, *Journal of Archaeological Research*, 15, 2007, pp. 1-54.

¹⁶ E. Álvarez Fernández, “Perforated *Homalopoma sanguineum* from Tito Bustillo (Asturias): Mobility of Magdalenian Groups in Northern Spain”, *Antiquity*, 76, 2002, pp. 641-646; S. Kuhn y M. Stiner, “Body Ormentation as Information Technology: Towards an Understanding of the Significance of Early Beads”, en P. Mellars, K. Boyle, O. Bar-Yosef y C. Stringer (eds.), *Rethinking the Human Revolution: New Behavioural and Biological Perspectives on the Origin and Dispersal of Modern Humans*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2007, pp. 45-54.

¹⁷ M. Vanhaeren y F. D’Errico, “Aurignacian Ethno-linguistic...”, *op. cit.*; R. White, “A Social and Technological View of Aurignacian and Castelperronian Personal Ornaments in France”, en V. Cabrera (ed.), *El origen del hombre moderno en el suroeste de Europa*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1993, pp. 327-357; R. White, “Ivory Personal Ornaments of Aurignacian Age: Technological, Social and Symbolic Perspectives”, en J. Hahn, M. Menu, Y. Taborin, P. Walter y F. Widemann (eds.), *Le travail et l’usage de l’ivoire au Paléolithique Supérieur*, Ravello, Centre Universitaire Européen pour les Biens Culturels, 1995, pp. 29-62; R. White, “Les parures de l’Aurignacien ancien et archaïque: perspectives technologiques et régionales des fouilles récentes”, en V. Mistrot (ed.), *De Néandertal à l’homme moderne: l’Aquitaine préhistorique, vingt ans de découvertes*, Burdeos, Éditions Confluences, 2010, pp. 93-103.

¹⁸ R. Bradley, “Rock Art and the Perception of Landscape”, *Cambridge Archaeological Journal* 1, 1991, pp. 77-101; R. Bradley, *Rock Art...*, *op. cit.*; R. Bradley, *Image and Audience: Rethinking Prehistoric Art*, Oxford, Oxford University Press, 2009; C. Chippindale y G. Nash, *The Figured Landscapes of Rock-Art: Looking at Pictures in Place*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

¹⁹ T.A. Dowson, “Reading Art, Writing History: Rock Art and Social Change in Southern Africa”, *World Archaeology*, 25, 1994, pp. 332-345; S. Ouzman, “Towards a Mindscape of Landscape: Rock-Art as Expression of World-Understanding”, en C. Chippindale y P.S. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock-Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 30-41; S. Ouzman, “Seeing is Deceiving: Rock Art and the Non-visual World”, *Archaeology*, 33, 2001, pp. 237-256.

²⁰ C.M. Barton, G.A. Clark y A. Cohen, “Art as Information: Explaining Paleolithic Art in Europe”, *World Archaeology*, 26, 1994, pp. 184-206; M.W. Conkey, “To Find Ourselves: Art and Social Geography of Prehistoric Hunter-Gatherers”, en C. Schrire (ed.), *Past and Present in Hunter-Gatherer Studies*, Orlando, Academic Press, 1984, pp. 253-276.

Aunque la dicotomía portable-parietal es una clasificación tecnológica que no juzga explícitamente la calidad del arte, el uso de estas categorías ha sido prejuizado. Poniendo en paralelo otras disciplinas, los especialistas de arte del Paleolítico han impuesto históricamente significados, valores y connotaciones adicionales a sus términos técnicos. El mero significado de estos conceptos ha cambiado mucho en el último siglo. Por ejemplo, mientras que los ornamentos personales fueron típicamente ignorados durante la primera mitad del siglo XX, ahora estos elementos se consideran valiosos porque nos permiten acceder al universo social de los grupos del Paleolítico. Argumentamos que la historia y la teoría del arte se convirtieron en las principales fuentes que influyeron en la conceptualización del arte del Pleistoceno durante la primera mitad del siglo XX, por lo tanto, algunas preconcepciones y puntos de vista asociados con los términos empleados para describir imágenes del Paleolítico están enquistadas en los conocimientos contemporáneos del arte. Por esta razón, hacemos un breve sumario de las principales características que definen el sistema moderno del arte.²¹

Como muchos autores han señalado, desde la Grecia clásica hasta el final del siglo XVII, lo que llamamos “las artes” fueron clasificadas junto con las artesanías y analizadas en términos de “construcción de paradigmas”.²² Según esta perspectiva, una obra de arte era básicamente una imitación basada en reglas, algunas hechas de acuerdo con una *techne* o *ars*.²³ Este modelo asumió la postura de los creadores hacia la obra de arte,²⁴ dando por sentado que el quehacer del arte era la experiencia artística esencial. Durante el curso del siglo XVIII, sin embargo, este concepto tradicional del arte se divi-

²¹ P.O. Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics, Part I”, *Journal of the History of Ideas*, 12, 1951, pp. 496-527, p. 496; L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 14.

²² M.H. Abrams, “Art-as-such: The Sociology of Modern Aesthetics”, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 38, 1985, pp. 8-33, p. 10; M.H. Abrams, “From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Arts”, en R. Cohen (ed.), *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, Berkeley, University of California Press, 1985, pp. 16-48, p. 19; P.O. Kristeller, “The Modern...”, *op. cit.*, p. 498; L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 19.

²³ M.H. Abrams, “From Addison to...”, *op. cit.*, p. 17; P.O. Kristeller, “The Modern...”, *op. cit.*, p. 498; L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 19; W. Tatarkiewicz, “Classification of Arts in Antiquity”, *Journal of the History of Ideas*, 24, 1963, pp. 231-240, p. 231.

²⁴ M.H. Abrams, “Art-as-such...”, *op. cit.*, p. 10.

dió en nuevas categorías de “bellas artes” —poesía, pintura, escultura, arquitectura y música— y “artes populares y artesanías”, que incluyen joyería, cerámica y bordado.²⁵ Esta división conllevó cambios importantes en la definición de arte y artista. En primer lugar, el modelo de construcción fue reemplazado por el de contemplación de modelos, según el cual la experiencia artística genuina era “una en la que el perceptor confronta una obra de arte completa [definiendo] la forma en la que percibe esa obra como una ‘contemplación’ que es ‘desinteresada’ y ‘desvinculada’”.²⁶ Segundo, artistas y artesanos se volvieron opuestos; mientras que el artista era considerado un genio capaz de crear un objeto o refinar el placer por medio de su imaginación, se decía que el artesano era un hacedor capaz que aplicaba reglas mecánicas a la creación de productos estandarizados.²⁷

Este cambio de la idea tradicional de *ars* al sistema moderno de las artes comenzó durante el Renacimiento y culminó en el siglo XVIII en respuesta a las nuevas circunstancias sociales. El siglo XVIII vio la emergencia de un nuevo modelo de vida en varios países europeos: la erudición.²⁸ El término experto se creó para referirse a los caballeros que eran especialmente competentes en criticar piezas de arte, en particular aquellas pertenecientes a las bellas artes.²⁹ El interés por objetos de gusto refinado creció de modo similar entre la clase media-alta europea. Esta demanda de la burguesía estimuló la aparición de una variedad de instituciones que “por primera vez ponían en el mismo lugar [...] una clase enteramente distintiva de objetos llamados ‘las bellas artes’”.³⁰ Algunos ejemplos ilustran esta revolución institucional. El surgimiento de una clase media que leía literatura propulsó el establecimiento de bibliotecas y el desarrollo de publicaciones

²⁵ M.H. Abrams, “Art-as-such...”, *op. cit.*, p. 13; P.O. Kristeller, “The Modern...”, *op. cit.*, p. 498; L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 5; D. Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Londres, Phaidon Press, 2003, p. 31.

²⁶ M.H. Abrams, “From Addison to...”, *op. cit.*, pp. 19-20.

²⁷ L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 115; D. Summers, *Real Spaces...*, *op. cit.*, p. 31.

²⁸ M.H. Abrams, “Art-as-such...”, *op. cit.*, p. 14; C. Whitehead, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain: The Development of the National Gallery*, Londres, Ashgate, 2005, pp. 3-37.

²⁹ H. Read, “On Art and Connoisseurship”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 80 (471), 1942, pp. 134-135; F. Simpson, “The English Connoisseur and its Sources”, *The Burlington Magazine*, 93, 1951, pp. 355-356; D. Summers, *Real Spaces...*, *op. cit.*, p. 550.

³⁰ M.H. Abrams, “Art-as-such...”, *op. cit.*, p. 26.

periódicas.³¹ De forma similar, durante el siglo XVIII varias instituciones comenzaron a ofrecer conciertos públicos.³² Este periodo también atestiguó la inauguración de casi todos los museos públicos de arte más importantes de occidente. El Museo Británico abrió sus puertas en 1753, el Palacio del Louvre fue convertido en Le Muséum Central des Arts en 1793, el Museo Real de Pintura y Escultura (Museo del Prado) abrió al público español en 1819, la Galería Nacional de Londres fue creada en 1824 y la Alte Pinakothek fue inaugurada en Múnich en 1836. En breve, en el trascurso de cien años (1750-1850) los cimientos del sistema moderno del arte se establecieron firmemente en Europa. El efecto secundario de este modo nuevo de entender el arte fue la “denigración del oficio [...] tanto para el capitalismo industrial como para la academia”.³³ Con el surgimiento de la estética, las artesanías fueron estigmatizadas como meras actividades técnicas y caracterizadas como productos reproducidos de forma mecánica y repetitiva a partir de modelos³⁴ y, en este sentido, eran lo opuesto a las bellas artes (percibidas como el resultado de la creatividad espontánea). También se creía que las artesanías dependían de ciertas reglas y de la imitación; el artesano era considerado una persona habilidosa que dependía del conocimiento práctico más que de la innovación y la inspiración.

Los cambios institucionales asociados con la aparición de las “bellas artes” se produjeron al mismo tiempo que un cambio fundamental en el representacionalismo occidental. Desde el siglo XV, el arte y en especial la pintura se vieron sumamente influidos por el naturalismo, doctrina que establece que el objetivo principal del artista es “la imitación de la experiencia visual y, en tanto concierne a la pintura, la representación en una superficie bidimensional de un mundo tridimensional”.³⁵ El Renacimiento

³¹ M.H. Abrams, “Art-as-such...”, *op. cit.*, p. 18; L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 88.

³² L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 92.

³³ A. Bermingham, “The Origin of Painting and the End of Art: Wright of Derby’s Corinthian Maid”, en J. Barrell (ed.), *Painting and the Politics of Culture: New Essays on British Art*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 135-166, p. 162.

³⁴ P.H. Smith, “Art, Science and Visual Culture in Early Modern Europe”, *Isis*, 97, 2006, pp. 83-100.

³⁵ R. Penrose, “In Praise of Illusion”, en R.L. Gregory y E.H. Gombrich (eds.), *Illusion in Nature and Art*, Nueva York, Charles Scribners’s Sons, 1973, pp. 245-286, esp. pp. 247-248.

atestiguó el surgimiento de un nuevo modelo de representación en el que se daba por sentado que los elementos del arte “coincidían con los elementos de la experiencia óptica”.³⁶ El sistema del naturalismo se volvió prevalente junto con la invención de varias innovaciones técnicas, incluidos el modelado (la gradación sistemática de superficies de la luz a la sombra para crear formas virtuales), el escorzo (distorsionar o reproducir parte de figuras para obtener efectos tridimensionales) y la perspectiva óptica. El ideal naturalista prevaleció en la teoría del arte desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX; por esta razón, la historia del arte durante este periodo fue descrita como “el forjado de llaves maestras que abren los misteriosos cerrojos de nuestros sentidos de los cuales en el origen sólo la naturaleza misma tenía las llaves”.³⁷ Fue tan sólo a principios del siglo XX cuando varios artistas reaccionaron contra la importancia dada a la imitación de la naturaleza en el arte occidental.

Como pretendemos demostrar en la siguiente sección, la influencia del sistema moderno del arte sobre los estudios de arte paleolítico fue particularmente importante en los años formativos de la disciplina. En primer lugar, la dicotomía parietal-portable, que se volvió popular entre los arqueólogos a principios del siglo XX, recordaba la distinción entre bellas artes y artesanías. Este paralelo no significa que los especialistas en arte del Pleistoceno establecieran una conexión directa entre arte parietal y las bellas artes y entre arte portable y las artesanías, pero se desarrollaron importantes analogías entre dichas categorías. Por ejemplo, los investigadores de arte paleolítico heredaron la fascinación moderna por las bellas artes y, en particular, la pintura. De forma similar, los teóricos e historiadores del arte ningunearon las artesanías y los arqueólogos prestaron muy poca atención a ciertos objetos portables (como los ornamentos personales). En segundo lugar, el ideal naturalista prevaleciente en la historia del arte hasta el siglo XX también determinó las evaluaciones de los arqueólogos sobre el arte paleolítico. Esto explica porqué las pinturas de Altamira

³⁶ D. Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 3, 6.

³⁷ E.H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, Phaidon Press, 1960, p. 289.

Figura 2. Niaux. Fotografía de Jean Clottes reproducida con su autorización.



y Niaux (figura 2) fueron celebradas inicialmente por su realismo, mientras que miles de representaciones no figurativas fueron ignoradas en la mayoría de los reportes de arte paleolítico.

LA DIVISIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO: LA DICOTOMÍA PARIETAL-PORTABLE

Aquí describimos la gran división en conceptualizaciones de arte paleolítico que ocurrieron durante el curso de la primera mitad del siglo XX, cuando las imágenes del Pleistoceno fueron categorizadas como parietales o portables. Identificamos las raíces de esta división en la identificación del arte paleolítico a finales del siglo XIX y examinamos el proceso a través del cual la dicotomía parietal-portable se volvió la principal forma de clasificación de representaciones paleolíticas durante los primeros años del siglo XX. También exploramos el efecto de esta división en las interpretaciones del arte paleolítico de 1900 a 1970. Sugerimos, en particular, que la principal consecuencia del uso sistemático de estas categorías durante este periodo de setenta años fue que los arqueólogos tendieron a sobre-enfatizar

la importancia de las pinturas halladas en las cavernas en detrimento de los objetos portables.

El reconocimiento del arte paleolítico ha estado sujeto a muchísima investigación,³⁸ así que nos limitamos aquí a hacer un breve resumen de cómo esta autenticación determinó las conceptualizaciones occidentales de las imágenes prehistóricas. La existencia del arte paleolítico fue establecida por primera vez en la década de 1860 gracias al descubrimiento de huesos grabados y tallados asociados con herramientas prehistóricas en el suroeste de Francia.³⁹ En décadas subsecuentes, un número considerable de objetos similares, incluidos estatuillas y grabados, fueron hallados en las cuevas y refugios de piedra en Francia y España.⁴⁰ En *L'art pendant l'âge du renne*, el primer catálogo de piezas de arte portable provenientes del paleolítico, Piette⁴¹ reprodujo cien placas que contenían cientos de estatuillas, huesos grabados y objetos decorados. Mientras que el arte portable era autenticado en un periodo relativamente corto, la institución de la arqueología inicialmente descuidó el descubrimiento de las cuevas de Altamira⁴² y Chabot.⁴³ Fue sólo después del descubrimiento de La Mouthe, Les Com-

³⁸ P.G. Bahn, "Expecting the Spanish Inquisitions: Altamira's Rejection in its 19th Century Context", en A.S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin y J. Smith (eds.), *Ancient Images, Ancient Thought: The Archaeology of Ideology*, Calgary, University of Calgary Archaeological Association, 1992, pp. 339-346; P.G. Bahn, *Journey Through...*, *op. cit.*; P.G. Bahn y J. Vertut, *Images of the Ice Age...*, *op. cit.*; L.G. Freeman, "The Many Faces of Altamira", *Complutum*, 5, 1994, pp. 331-342; Ó. Moro Abadía, "Art, Crafts and Paleolithic Art", *Journal of Social Archaeology*, 6, 2006, pp. 119-141; Ó. Moro Abadía y M.R. González Morales, "Towards a Genealogy of the Concept of 'Paleolithic Mobile Art'", *Journal of Anthropological Research*, 60, 2004, pp. 321-339.

³⁹ H. Lartet y H. Christy, "Objects gravés et sculptés des temps pré-historiques dans l'Europe occidentale (extracto de la *Revue Archéologique*)", París, Librairie Académique Didier et Cie, 1864.

⁴⁰ Veáanse las obras de E. Piette, *La Grotte de Gourdan pendant l'Age du Renne: extrait des Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, sesión del 18 de abril de 1873, París, Typographie A. Hennuyer; "Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif: extrait de *L'Anthropologie*", núm. 2, 1894, París, Imprimerie Burdin; *Gravures du Mas d'Azil et Statuettes de Menton: extrait des Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, sesión del 5 de noviembre de 1902, París, Masson; *Classification des sédiments formés dans les cavernes pendant l'âge du renne: extrait de L'Anthropologie*, tomo XV, París, Masson, 1904.

⁴¹ E. Piette, *L'art pendant l'âge du renne*, París, Masson, 1907.

⁴² M. Sanz de Sautuola, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander, Telésforo Martínez, 1880.

⁴³ L. Chiron, "La grotte Chabot, commune d'Aiquèze (Gard)", *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Lyon*, 8, 1889, pp. 96-97.

bareilles y Fort-de-Gaume a finales del siglo XIX cuando la autenticidad del arte parietal quedó establecida.⁴⁴

Se pueden extraer dos lecciones principales de este proceso de reconocimiento del arte paleolítico: en primer lugar, la demora en la autenticación de las pinturas rupestres revela los diferentes estatus que la pintura y los grabados tenían en la mente de los arqueólogos de finales del siglo XIX. Como Conkey sugiere, “el arte portable, el trabajo de los grabados, fue más rápidamente aceptado, mientras que en ocasiones las pinturas policromas y ‘naturalistas’ en las cavernas y ‘galerías’ eran productos improbables de seres distantes que a duras penas habían sido admitidos en la familia humana”.⁴⁵ En otras palabras, las pinturas de las cuevas eran consideradas demasiado avanzadas como para haber sido creadas por gente primitiva. Por esta razón, la antigüedad prehistórica de Altamira no fue aceptada hasta principios del siglo XX. Segundo, el ideal naturalista que había orientado la historia del arte desde el Renacimiento condicionó la interpretación de objetos portables del Paleolítico a finales del siglo XIX; en este momento, la mayoría de los arqueólogos conceptualizaba el arte portable de acuerdo con un doble estándar: por un lado, tendían a celebrar la elegancia o fineza de las piezas creadas, como aquellas de Brassempouy⁴⁶ y, por otro, miles de objetos menos realistas fueron clasificados como meras piezas decorativas. Además, con la notable excepción de Piette, los investigadores de la prehistoria más importantes del siglo XIX tendían a conceptualizar el arte paleolítico portable como un arte menor. Los objetos representacionales del Paleolítico se veían en general como pasatiempos lujosos,⁴⁷ piezas orna-

⁴⁴ L. Capitan, *Compte Rendu de la Section d'Anthropologie: Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, Association française pour l'avancement des sciences: Congress de Montauban (agosto de 1902), año XII, 1902, pp. 334-349; É. Cartailhac, “Les cavernes ornées de dessins: la grotte d'Altamira, Espagne: mea culpa d'un sceptique”, *L'Anthropologie*, 13, 1902, pp. 348-354.

⁴⁵ M.W. Conkey, “Mobilizing Ideologies: Paleolithic ‘Art,’ Gender Trouble, and Thinking about Alternatives”, en L.D. Hager (ed.), *Women in Human Evolution*, Londres, Routledge, 1997, pp. 172-207, p. 175.

⁴⁶ E. Piette, “Notes pour servir...”, *op. cit.*; E. Piette, *L'art pendant...*, *op. cit.*

⁴⁷ É. Cartailhac, *La France préhistorique*, París, Félix Alcan, 1889, p. 78; G. de Mortillet, *Formation de la nation française*, París, Félix Alcan, 1897, p. 241; S. Reinach, *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye: antiquités nationales: époque des alluvions*, París, Firmit-Didot, 1889-1894, p. 170.

mentales o decorativas⁴⁸ y piezas de arte infantiles o inexpertas.⁴⁹ No debe de sorprendernos que los artistas del Paleolítico fueran representados como carentes de reflexión y visión⁵⁰ y como artesanos particularmente apegados a los ornamentos.⁵¹

El comienzo del siglo XX atestiguó un periodo de intensa investigación que dio pie al descubrimiento de numerosos sitios con arte prehistórico, incluido Le Mas d'Azil en 1901, Bernifal y La Ferraise en 1902, El Castillo, Covalanas, Hornos de la Peña y Teyjat en 1903, El Pendo en 1905, Niaux en 1906, Le Cap-Blanc en 1910, La Pasiega en 1911, Le Tuc d'Audoubert y Les Trois-Frères en 1912 y Satimamiñe en 1916. Las taxonomías clásicas del arte del Pleistoceno fueron establecidas durante los primeros quince años del siglo XX.

Siguiendo una larga tradición, el arte prehistórico solía dividirse en grabados, esculturas y pinturas.⁵² Cada categoría se subdividió a su vez en varios grupos, por ejemplo, las representaciones grabadas se clasificaron en huesos grabados,⁵³ piedras labradas⁵⁴ y grabados en cueva.⁵⁵ Otra clasificación popular entre los especialistas en arte paleolítico distinguía entre arte

⁴⁸ J. Evans, *Les âges de la pierre: instruments, armes et ornements de la Grande-Bretagne*, París, Germer Baillière, 1878, p. 448; T. Wilson, "Prehistoric Art or the Origin of Art as Manifested in the Works of Prehistoric Man", *Report from the US National Museum for 1896*, Washington, D.C., Government Printing Office, 1898, pp. 325-664, esp. pp. 351-352.

⁴⁹ C. Dreyfus, *L'évolution des mondes et des sociétés*, París, Alcan, 1888, p. 224; G. de Mortillet, *Le préhistorique: antiquité de l'homme*, París, Reinwald, 1883, p. 416.

⁵⁰ É. Cartailhac, *La France préhistorique...*, *op. cit.*, p. 68; G. de Mortillet, *Le préhistorique...*, *op. cit.*, p. 416; G. de Mortillet, *Formation de la nation...*, *op. cit.*, p. 242.

⁵¹ M.E. Dupont, *L'homme pendant les âges de la pierre dans les environs de Dinant-sur-Meuse*, Bruselas, C. Muquardt, 1872, p. 155.

⁵² L. Capitan, *Les origines de l'art en Gaule: extraits d'un compte rendu de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, París, Chaix, 1902b, p. 1; G.H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, París, Masson, 1926, p. 12; S. Reinach, *Répertoire de l'art quaternaire*, París, Ernest Leroux, 1913, p. 7; T. Wilson, "Prehistoric art...", *op. cit.*, p. 372.

⁵³ L. Capitan, H. Breuil y D. Peyrony, "Les gravures de la grotte des Eyzies", *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, XVI, 1906, pp. 429-441, p. 429.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 435.

⁵⁵ L. Capitan y H. Breuil, "Gravures paléolithiques sur les parois de la grotte des Combarelles près des Eyzies (Dordogne)", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, V serie, 3, 1902, pp. 527-535, p. 527; L. Capitan, H. Breuil y D. Peyrony, "Les figures gravées à l'époque paléolithique sur les parois de la grotte de Bernifal", *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 6, 1902, pp. 201-209, p. 202; de los mismos autores "Une nouvelle grotte à parois gravées à l'époque préhistorique: la grotte de Teyjat (Dordogne)", *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, año 13, X, 1903, pp. 364-367, p. 364.

figurativo y no figurativo; el primero se refería a las piezas de arte en las que estaban representadas figuras reconocibles; el segundo incluía formas artísticas que no tenían una clara referencia al mundo real.⁵⁶ En este contexto, los arqueólogos de principios del siglo XX retuvieron el compromiso con la semejanza y verosimilitud prevalente en la teoría del arte de ese momento. Las obras de arte paleolíticas se juzgaron según los estándares de precisión en la representación, asumiendo que este talento haya progresado necesariamente de los comienzos toscos a representaciones tridimensionales. En este escenario, las pinturas de Altamira, Niaux y Lascaux fueron consideradas verdaderas obras maestras,⁵⁷ y fueron comparadas con los frescos del Renacimiento⁵⁸ y la Capilla Sixtina.⁵⁹

La dicotomía parietal-portable fue la tercera clasificación propuesta por los arqueólogos de principios del siglo XX.⁶⁰ Paradójicamente esta fue la última taxonomía acuñada y la más exitosa a largo plazo. El surgimiento de esta división no implicó, sin embargo, que las clasificaciones antes mencionadas fueran sustituidas por completo por los términos “parietal” y “portable”. De hecho, estas taxonomías constituyeron sistemas complementarios de clasificación de representaciones prehistóricas. Por ejemplo, Capitan señaló que “hay tres tipos de artes gráficas primitivas: esculturas, grabados y pinturas, y éstas se encuentran ya sea en objetos portables (huesos, marfil, piedra, madera) u objetos fijos (inmuebles)”.⁶¹ De forma

⁵⁶ H. Breuil, *L'art á ses débuts: l'enfant, les primitifs*, Montligeon, Imprimerie-Librairie de Montligeon, 1906, p. 1; G.H. Luquet, *L'art et la religion...*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ H. Breuil, “La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux á l'époque du renne”, *Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 49 (1), 1905, pp. 105-120, p. 120; H. Breuil, “Une Altamira française: la caverne de Lascaux á Montignac (Dordogne)”, *Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, año V, 85, 1941, pp. 347-376, p. 375; É. Cartailhac, “Dessins préhistoriques de la caverne de Niaux, dans les Pyrénées de l'Ariège”, *Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 50, 1906, pp. 533-537, p. 535.

⁵⁸ H. Breuil, “Une Altamira française...”, *op. cit.*, p. 375.

⁵⁹ J. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, París, Alphonse Picard, 1908, p. 150.

⁶⁰ H. Breuil, *L'évolution de l'art pariétal des cavernes de l'âge du renne*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1907 y del mismo autor *L'évolution de l'art quaternaire et les travaux d'Édouard Piette*, París, Leroux, 1909, pp. 33-35; L. Capitan, D. Peyrony y J. Bouyssonic, *L'art des cavernes: les dernières découvertes faites en Dordogne*, París, Picard, 1913, p. 1; É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira á Santillane près Santander (España)*, Mónaco, Imprimerie de Monaco, 1906, pp. 123-143.

⁶¹ L. Capitan, *La préhistoire*, París, Payot, 1931, p. 96.

similar, Goury distingue tres tipos principales de manifestaciones artísticas: esculturas, grabados en objetos mobiliarios y grabados y pinturas parietales.⁶² En otras palabras, las figuras paleolíticas solían describirse de acuerdo con varios criterios. Dicho esto, los términos parietal y portable se volvieron cada vez más populares durante la primera mitad del siglo XX. El estudio de los manuales franceses de arqueología y prehistoria más populares ilustra este punto. En su *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, Déchelette distingue entre grabados parietales y pinturas, y entre ornamentos, esculturas y grabados.⁶³ De Morgan propone un esquema de clasificación similar en *Les premières civilisations*.⁶⁴ Algunos años después, Peyrony clasifica las piezas de arte del Paleolítico superior en arte portable y arte parietal.⁶⁵ Boule en *Les hommes fossils*,⁶⁶ y Capitan en *La préhistoire*⁶⁷ usaron la misma distinción. Para las décadas de 1950 y 1960 estos conceptos se habían vuelto muy populares entre los especialistas de arte paleolítico.⁶⁸

Aunque algunos especialistas claman por la unidad de las representaciones móviles y aquellas halladas en las cavernas,⁶⁹ la dicotomía parietal-portable estableció una gran división en el entendimiento de las imágenes del Paleolítico. En la caso del arte portable, la noción hace referencia al corpus heterogéneo de imágenes visuales movibles, incluidas estatuillas, figurines, *contours découpés*, herramientas grabadas, *plaquettes*, *rondelles*, bastones perforados de cuernos de venados y ornamentos personales. A pesar de la diversidad, durante la primera mitad el siglo XX los objetos portables se

⁶² G. Goury, *Précis d'archéologie préhistorique: origine et évolution de l'homme: t.I: époque paléolithique*, París, Picard, 1927, pp. 264-268.

⁶³ J. Déchelette, *Manuel...*, *op. cit.*, p. 239.

⁶⁴ J. de Morgan, *Les premières civilisations: études sur la préhistoire et l'histoire jusqu'à la fin de l'empire macédonien*, París, Leroux, 1909, p. 132.

⁶⁵ D. Peyrony, *Éléments de préhistoire*, Ussel, Eyboullet, 1914, pp. 52, 86.

⁶⁶ M. Boule, *Les hommes fossiles: Éléments de paléontologie humaine*, París, Masson, 1923, p. 259.

⁶⁷ L. Capitan, *La préhistoire...*, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁸ H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du renne*, París, Centre d'Études et de Documentation Préhistorique, 1952; H. Breuil y R. Lantier, *Les hommes de la pierre ancienne (Paléolithique et Mésolithique)*, París, Payot, 1959; A. Laming-Emperaire, "La signification...", *op. cit.*; A. Leroi-Gourhan, "Analyse méthodique...", *op. cit.*, p. 206; M. Raphaël, *Prehistoric Cave Paintings*, Nueva York, Pantheon, 1945; P. Ucko y A. Rosenfeld, *Paleolithic Cave Art*, Londres, World University Library, 1967.

⁶⁹ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 137-143.

juzgaron en términos de su naturalismo (o falta de). El trabajo de Breuil ilustra este punto. En 1905, Breuil escribió una tesina sobre la ornamentación prehistórica para volverse profesor en la Universidad de Friburgo. En este ensayo, Breuil distingue entre dos tipos de arte portable y alaba el realismo de algunas “representaciones animales grabadas o esculpidas en hueso y marfil”.⁷⁰ Breuil considera que estos grabados son verdaderas obras de arte que dan fe de una extraordinaria capacidad de observación.⁷¹ Después, Breuil examina varios grabados en objetos portables y sugiere que estos diseños ornamentales fueron el resultado de un proceso de degradación de representaciones naturalistas. Él sostiene que las representaciones figurativas pueden, a través de la falta de destreza, reducirse “al rol miserable de motivos ornamentales”.⁷² La investigación de Breuil no es la única instancia que define ciertas piezas portables en términos de artes decorativas u ornamentales. Durante la primera mitad del siglo XX, las obras de arte portables solían ser descritas como elementos decorativos, objetos ornamentales,⁷³ y piezas cuyo principal objetivo era adornar.⁷⁴ El psicólogo e historiador del arte George-Henri Luquet, por ejemplo, dividió el arte paleolítico en dos categorías: artes decorativas, incluidos grabados y estatuillas, que “descansan en la idea o en el sentimiento de que las modificaciones artificiales de objetos preexistentes los vuelven más hermosos, más agradables al ojo”,⁷⁵ y arte figurativo, que involucra la creación de una forma que no existía allí antes en una superficie.⁷⁶ Mientras que Luquet considera las pinturas prehistóricas como resultado de un acto de creación genuino, ve las piezas portables como meras transformaciones de formas previas.

Esta representación del arte portable contrasta con la definición de arte parietal prevaleciente durante los primeros tres cuartos del siglo XX. En ese

⁷⁰ H. Breuil, “La dágénérescence...”, *op. cit.*, p. 105.

⁷¹ *Ibid.*, p. 120.

⁷² *Idem.*

⁷³ L. Capitan, *Compte Rendu...*, *op. cit.* p. 10; L. Capitan y J. Bouyssonie, *Limeuil, son gisement á gravures sur pierres de l'âge du renne: un atelier d'art préhistorique*, París, Nourry, 1924, p. 130; D. Peyrony, *Éléments...*, *op. cit.* p. 55.

⁷⁴ G.H. Luquet, *L'art primitif*, París, Doin, 1930.

⁷⁵ G.H. Luquet, *L'art et la religión...*, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁶ G.H. Luquet, *L'art primitif*, *op. cit.*, p. 2

entonces, la mayoría de los arqueólogos asumían que la pintura y el dibujo requerían mejores técnicas y habilidades cognitivas que aquellas necesarias para hacer piezas portables. Irónicamente esta idea puede ser rastreada hasta el trabajo de Piette. Mientras que Piette tenía en alta estima los figurines del Paleolítico, sugería que

los humanos tuvieron que hacer un esfuerzo considerable de ingenio para crear el arte del dibujo: representar objetos tridimensionales en superficies planas a través de líneas no es algo que le ocurrió al espíritu humano desde sus inicios; el arte de la escultura condujo al bajorrelieve, comenzando en el Solutrense; y a partir del arte del bajorrelieve se desarrolló el grabado y el dibujo en el siguiente periodo.⁷⁷

De Mortillet y Breuil estuvieron de acuerdo con el argumento de Piette. En la segunda edición de *Musée préhistorique*, De Mortillet dice que “el arte de la escultura precedió al del grabado. Esto es algo absolutamente natural puesto que el grabado, esto es la representación tridimensional de formas en una superficie plana, es arte convencional”.⁷⁸ Breuil también se adhirió a la idea de Piette, que decía que la escultura había precedido al grabado.⁷⁹ Esta idea mantuvo su popularidad entre los arqueólogos del siglo XX. Según De Morgan “el arte figurativo en las paredes de las cuevas es aún más interesante que el grabado o la escultura de pequeños objetos, puesto que involucra la creación de representaciones a escala completa. Estas imágenes son mucho más difíciles de crear [que los objetos portables]”.⁸⁰ Capitan también sugiere que “las artes del dibujo son, de hecho, extremadamente complejas [...] implican varios pasos: percepción del objeto (incluida la percepción de la forma, las dimensiones y las proporciones exactas); entender el objeto como un todo, y la codificación de esta información en la memoria del sistema”.⁸¹ Quienes apoyaban el acercamiento estructuralista también asumían implícitamente la superioridad técnica del arte parietal;

⁷⁷ E. Piette, *La Grotte de Gourdan...*, *op. cit.*, p. 38

⁷⁸ G. de Mortillet y A. de Mortillet, *Musée préhistorique*, París, Reinwald, París, 1902, placa XXVIII.

⁷⁹ H. Breuil, *L'évolution de l'art...*, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁰ J. de Morgan, *Les premières...*, *op. cit.*, p. 133.

⁸¹ L. Capitan, “Les dernières découvertes préhistoriques se rapportant aux origines de l'art”, *Revue Scientifique* 23, 1913, pp. 705-708, p. 705.

de hecho, investigadores como Leroi-Gourhan⁸² y Laming-Emperaire⁸³ dedicaron tratados importantes a las técnicas artísticas del Paleolítico y, significativamente, también limitaron sus análisis al arte parietal.

El papel preeminente de las imágenes rupestres en la investigación del arte paleolítico queda mejor ilustrado por el hecho de que antes de la década de 1970 la mayoría de las teorías que trataban de explicar el arte prehistórico se basaban en las pinturas halladas en cuevas. Los especialistas rara vez tomaron en cuenta las representaciones portables cuando se trataba de considerar los significados de las culturas visuales del Paleolítico. Por ejemplo, arqueólogos e historiadores del arte renombrados, incluidos Reinach,⁸⁴ Bégouën⁸⁵ y Breuil,⁸⁶ propusieron explicaciones mágicas en torno a la cacería durante la primera mitad del siglo XX; estas teorías sugerían que las imágenes paleolíticas eran parte de rituales compasivos diseñados para garantizar el éxito de la cacería. Es significativo que las imágenes seleccionadas que validan estas hipótesis eran invariablemente pinturas de las cuevas, incluyendo flechas superpuestas en animales (como las de Les Trois-Frères y Niaux), símbolos triangulares interpretados como lanzas e imágenes que combinan rasgos animales y humanos (como los “brujos” en Le Gabillou y Les Trois-Frères). Los objetos portables estaban típicamente excluidos de las explicaciones mágicas en torno a la cacería. Sólo ciertas estatuas, tales como las “Venus” de Laugerie-Basse y Willendorf, eran consideradas instancias de un culto a la fertilidad que buscaba garantizar la reproducción del grupo. Incluso las monografías que daban más importancia al arte portable, como las de Zervos⁸⁷ y Graziosi,⁸⁸ se concentraban en el arte parietal para explicar el significado de las imágenes prehistóricas.

Para los años sesenta, las representaciones del arte como magia fueron reemplazadas por el estructuralismo, un marco de trabajo que veía las imá-

⁸² A. Leroi-Gourhan, *The Dawn of European Art: An Introduction to Paleolithic Cave Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

⁸³ A. Laming-Emperaire, “La signification...”, *op. cit.*

⁸⁴ S. Reinach, “Art and Magic”, en S. Reinach (ed.), *Cults, Myths and Religions*, Londres, David Nutt, 1912, pp. 124-137.

⁸⁵ H. Bégouën, “The Magic Origin of Prehistoric Art”, *Antiquity*, 3, 1929, pp. 5-19, p. 8.

⁸⁶ H. Breuil, *Beyond the Bounds of the History*, Londres, Gawthorn, 1949, p. 79.

⁸⁷ C. Zervos, *L'art de l'époque du renne en France*, París, Cahier d'Art, 1959.

⁸⁸ P. Graziosi, *Paleolithic Art*, Londres, Faber and Faber, 1960.

genes del Paleolítico como símbolos que reproducían un mitograma.⁸⁹ Estos autores sugirieron que las representaciones del Pleistoceno eran parte de sistemas estructurados que reproducían principios binarios estructurales hombre-mujer. En varios ensayos, Leroi-Gourhan admitió que su trabajo estaba basado en las pinturas de las cavernas en vez de en objetos mobiliarios y dio dos razones principales: primero, “a diferencia de las obras de arte mobiliarias que han perdido sus conexiones con el contexto material, las obras parietales garantizan un entendimiento completo de su disposición espacial”.⁹⁰ En otras palabras, Leroi-Gourhan mencionó que los contextos del arte parietal son primarios y aquellos del arte portable son secundarios. Aunque esto es verdad, la ironía es que las piezas mobiliarias pueden ser fácilmente fechadas en esos contextos secundarios y las pinturas parietales pueden ser fechadas sólo con dificultad. Segundo, argumentó que el estudio del arte en piedra había estado dominado por una “necesidad de explicar” el significado de representaciones prehistóricas;⁹¹ para Leroi-Gourhan, al ver estas pinturas los investigadores experimentan un “sentimiento estético” que requiere una explicación. Es significativo que Leroi-Gourhan asoció este sentimiento estético sólo con el arte rupestre y no con las piezas portables. En breve, el estructuralismo estaba basado principalmente en el análisis de las pinturas de las cuevas, incluidas la definición de diferentes áreas dentro de la caverna, la posición de los animales en las paredes decoradas y la asociación con ciertas representaciones. Los objetos portables generalmente se evocaban para confirmar las principales hipótesis sobre la cronología, la distribución y el significado de las representaciones parietales.

En suma, distinguimos un número de rasgos que definen el arte paleolítico estudiado desde 1900 hasta 1970. En primer lugar, la mayoría de los especialistas eran franceses, incluidos Capitan, Reinach, Breuil, Luquet, Leroi-Gourhan y Laming-Empeaire. Los investigadores de otros países jugaron un papel secundario en los estudios de arte prehistórico. En segun-

⁸⁹ A. Laming-Empeaire, “La signification...”, *op. cit.*; A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental* (nueva ed. revisada por G. y B. Delluc), París, Mazenod, 1965-1995; M. Raphaël, *Prehistoric Cave...*, *op. cit.*

⁹⁰ A. Leroi-Gourhan, “Analyse méthodique...”, *op. cit.*, p. 206 y del mismo autor, “Interprétation esthétique et religieuse des figures et des symboles dans la préhistoire”, *Archives des Sciences Sociales des Religions*, 42, 1976, pp. 5-15, esp. pp. 5-6.

⁹¹ A. Leroi-Gourhan, “Analyse méthodique...”, *op. cit.*, p. 206.

do, casi todas las publicaciones sobre el arte del Pleistoceno enfatizaban bastante las tradiciones francocantábricas del suroeste europeo o restringían su cobertura a pequeñas regiones geográficas.⁹² Se creía que el arte paleolítico era principalmente un fenómeno europeo (básicamente francés y español). En tercer lugar, los especialistas en arte prehistórico estaban muy influidos por la historia del arte. Breuil⁹³ y Leroi-Gourhan⁹⁴ sugirieron que el arte prehistórico había evolucionado de las representaciones primitivas a las naturalistas. Esta idea tuvo sus orígenes en la interpretación de la historia del arte como el progreso hacia el naturalismo.⁹⁵ Cuarto, el arte paleolítico fue dividido sistemáticamente en representaciones parietales y portables. A pesar de que esta clasificación no distinguía la importancia del arte, las pinturas en cuevas solían estudiarse más en relación con los objetos portables representacionales. En los análisis se ignoraron un número considerable de representaciones del Paleolítico (imágenes no figurativas, marcas, ornamentos personales) pero, como mostramos en la siguiente sección, en los últimos treinta años hubo varios signos de resistencia a la dicotomía parietal-portable y, en particular, a sus efectos sobre la interpretación de cómo emergieron las culturas visuales del Pleistoceno.

DESARROLLOS RECIENTES EN LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO

La dicotomía parietal-portable es aún el modo más común de clasificar las imágenes de arte paleolítico entre especialistas, arqueólogos y el público en general. Esta división es una tipología básica y útil, ya que las formas fijas y móviles del arte son medios distintos que reflejan aspectos diferentes del arte paleolítico y el simbolismo. Además, estos términos técnicos se han usado y aceptado durante tanto tiempo que ahora son difíciles de reemplazar.⁹⁶ La generalización de la dicotomía parietal-portable no significa,

⁹² R.G. Bednarik, "Crisis in Paleolithic Art Studies", *Anthropologie*, 34, 1996, pp. 123-130, p. 123.

⁹³ H. Breuil, *L'évolution...*, *op. cit.*

⁹⁴ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire...*, *op. cit.*

⁹⁵ D. Carrier, *A World Art History and Its Objects*, University Park, Penn State University Press, 2008, p. 37; J. Elkins, *Stories of Art*, Nueva York, Routledge, 2002, pp. 59-60.

⁹⁶ R. Bradley, *Rock Art...*, *op. cit.*, p. 5.

sin embargo, que ésta no tenga críticos. En los últimos treinta años, muchos autores han puesto en duda esta “división injustificable en el arte paleolítico”.⁹⁷ En particular, algunos investigadores han criticado el desdén hacia los objetos portables asociados con esta disposición de las representaciones paleolíticas.⁹⁸ Además, desarrollos recientes en los estudios de arte paleolítico han generado nuevas perspectivas de investigación en las que la dicotomía parietal-portable se está volviendo menos y menos relevante. Aquí consideramos tres procesos interrelacionados que explican, hasta cierto punto, los desarrollos recientes en la investigación del arte paleolítico: la globalización de los estudios del arte del Pleistoceno, la ampliación del concepto de arte paleolítico (mejor ejemplificado por el cambio en el uso de los términos de “arte prehistórico” a “imágenes del Pleistoceno”) y a la diversificación de acercamientos a la imaginiería y el simbolismo del Paleolítico.

LA GLOBALIZACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE ARTE DEL PLEISTOCENO

Globalización se ha vuelto un concepto clave en muchas ciencias sociales y humanas.⁹⁹ Como muchos autores han señalado, este término se refiere a la intensificación de las relaciones sociales, económicas y culturales en el ámbito mundial.¹⁰⁰ En el caso de los estudios de arte paleolítico, el efecto de la globalización ha generado varios cambios importantes. Primero, en los últimos treinta años los arqueólogos han demostrado eficazmente que el arte paleolítico es un fenómeno mundial. Aunque hoy damos esto por hecho, es

⁹⁷ D. Vialou, “Problématique de l’interprétation de l’art paléolithique”, *Rivista di Scienze Preistoriche*, XLIX, 1998, pp. 267-281, p. 269.

⁹⁸ J. Clottes, “L’art des objets au paléolithique”, París, Ministère de la Culture, 1990, p. 5; M.W. Conkey, “Mobilizing Ideologies...”, *op. cit.*, pp. 174-175; M.W. Conkey, “Images Without Words: The Construction of Prehistoric Imaginaries for Definitions of ‘Us’”, *Journal of Visual Culture*, 9, 2010, pp. 272-283, p. 275; A. Nowell, “From a Paleolithic art to Pleistocene Visual Cultures”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13, 2006, pp. 239-249, p. 245; R. White, “Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe”, *Annual Review of Anthropology*, 21, 1992, pp. 537-564, p. 541.

⁹⁹ G. Ritzer, *Globalization: A Basic Text*, Malden, Wiley-Blackwell, 2010; B.S. Turner, *The Routledge International Handbook of Globalization Studies*, Nueva York, Routledge, 2010; M. Waters, *Globalization*, Londres, Routledge, 1995.

¹⁰⁰ A. Giddens, *The Consequences of Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 64; R. Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Londres, Sage, 1992, p. 8.

importante recordar que fue en los años sesenta cuando varios especialistas destacados se convencieron de que “más allá de Europa, los documentos [eran] pocos, muy extraños y fechados de modo insuficiente”.¹⁰¹ Esta creencia tenía más que ver con el sesgo eurocéntrico que guiaba la investigación de la prehistoria que con la falta de evidencia. El caso de las pinturas rupestres de Namibia y Sudáfrica es un caso paradigmático de este etnocentrismo. Los investigadores occidentales, incluyendo especialistas en arte prehistórico, sabían de la existencia de estas sofisticadas pinturas rupestres desde comienzo del siglo XX,¹⁰² pero convencidos de que los ancestros de los aborígenes africanos no pudieron haber creado pinturas tan avanzadas, prestigiados arqueólogos y etnólogos como Dart, Frobenius y Breuil atribuyeron estas representaciones a viajeros asiáticos y europeos.¹⁰³ La pieza más notable de esta interpretación es la llamada “dama blanca de Brandberg”, descubierta por Reinhart Maack en 1917, Breuil la describió como “aquella de una joven mujer con un perfil típicamente mediterráneo, tal vez cretense [y cuya] piel es blanca y su cabello café-rojizo [...] no cabe duda sobre su carácter y perfil mediterráneos”.¹⁰⁴ Algunos años después, una interpretación menos sesgada ha llevado a los arqueólogos a identificar a la dama blanca de Brandberg como una pintura San que representa a un hombre, probablemente a un chamán, haciendo una danza ritual.¹⁰⁵

El eurocentrismo en las interpretaciones del arte paleolítico permaneció prácticamente intacto hasta la década de 1970. En ese entonces, un número de cambios políticos y culturales —el aumento de los estudios poscoloniales, la creciente resistencia a la segregación racial y la entrada de grupos aborígenes a la arena política— promovieron una visión menos eurocéntri-

¹⁰¹ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art...*, *op. cit.*, p. 277.

¹⁰² É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, pp. 173-199; H. Obermaier, H. Kühn y R. Maack, *Bushman Art: Rock Paintings of South-West Africa*, Londres, Oxford University Press, 1930; M.H. Tongue, *Bushman Paintings*, Oxford, Clarendon Press, 1909.

¹⁰³ R. Dart, “The Historical Succession of Cultural Impacts upon South Africa”, *Nature*, 115, 1925, pp. 425-429; L. Frobenius, “Early African Culture as an Indication of Present Negro Potentialities”, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 140, 1928, pp. 153-165; H. Breuil, “The Influence of Classical Civilizations on the Cave Paintings of South Africa”, *Proceedings of the First Pan-African Congress on Prehistory*, Oxford, Blackwell, 1952, pp. 234-237.

¹⁰⁴ H. Breuil, “The Influence of Classical...”, *op. cit.*, p. 236.

¹⁰⁵ J.D. Lewis-Williams, *Discovering Southern African Rock Art*, Ciudad del Cabo, David Philip, 2000, pp. 69-71.

ca del arte no europeo. Además, la expansión mundial de sistemas de educación superior después de 1970 conllevó a la creación de departamentos de arqueología, antropología e historia del arte en prácticamente todos los países.¹⁰⁶ Como resultado de estos avances, un número impresionante de sitios con arte paleolítico se han descubierto en África,¹⁰⁷ América,¹⁰⁸ Australia¹⁰⁹ y Asia.¹¹⁰ Se crearon nuevas instituciones dedicadas a la documentación y preservación de sitios con arte prehistórico alrededor del mundo, como Australian Rock Art Research Association (AURA), International Federation of Rock Art Organisations (IFRAO), American Rock Art Research Association (ARARA) y la Fundación Bradshaw, una organización no lucrativa en Ginebra. Como resultado de esta globalización en la producción del conocimiento, el perfil de los especialistas en arte prehistórico ha cambiado significativamente en las últimas décadas. Si hasta la década de 1960 la mayoría de los especialistas en arte paleolítico eran investigadores franceses principalmente interesados en el arte de las cavernas europeas, desde

¹⁰⁶ A. Benavot, "Educational Expansion and Economic Growth in the Modern World, 1913-1985", en B. Fuller y R. Rubinson (eds.), *The Political Construction of Education*, Nueva York, Praeger, 1992, pp. 117-134; J.W. Meyer, F.O. Ramírez y Y.N. Soysal, "World Expansion of Mass Education, 1870-1980", *Sociology of Education*, 65, 1992, pp. 128-149.

¹⁰⁷ D. Coulson y A. Campbell, *African Rock Art: Paintings and Engravings on Stone*, Nueva York, Abrams, 2001; J. Deacon (ed.), *African Rock Art: The Future of Africa's Past*, Nairobi, TARA, 2007; J.L. Le Quellec, *Rock Art in Africa: Mythology and Legend*, París, Flammarion, 2004; J.D. Lewis-Williams, *Discovering Southern...*, *op. cit.*; J.D. Lewis-Williams, "The Evolution of Theory, Method and Technique in Southern African Rock Art Research", *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13, 2006, pp. 343-377.

¹⁰⁸ L. Loendorf, C. Chippindale y D.S. Whitley, *Discovering North America Rock Art*, Tucson, University of Arizona Press, 2005; D.S. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art...*, *op. cit.*

¹⁰⁹ R.G. Bednarik, "Australian Rock Art of the Pleistocene", *Rock Art Research*, 27, 2010, pp. 95-120; P.S. Taçon, "Identifying Ancient Sacred Landscapes in Australia: From Physical to Social", en R.W. Preucel y S.A. Mrozowski (eds.), *Contemporary Archaeology in Theory: The New Pragmatism*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 77-91; P.S. Taçon, "Special Places and Images on Rock: 50 000 Years of Indigenous Engagement with Australian Landscapes", en J. Anderson (ed.), *Cambridge Companion to Australian Art*, Melbourne, Cambridge University Press, 2011, pp. 11-21; P.S. Taçon, J. Ross, A. Paterson y S. May, "Picturing Change and Changing Pictures: Contact Period Rock Art of Australia", en J. McDonald y P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 420-436.

¹¹⁰ R.G. Bednarik, "The Pleistocene Art of Asia", *Journal of World Prehistory*, 8, 1994, pp. 351-375; L.M. Olivieri (ed.), *Pictures in Transformation: Rock Art Research between Central Asia and the Subcontinent*, Oxford, Archaeopress, 2010; P.S. Taçon, N. Boivin, J. Hampson, J. Blinkhorn, R. Korisettar y M. Petraglia, "New Rock Art Discoveries in the Kurnool District, Andhra Pradesh, India", *Antiquity*, 84, 2010, pp. 335-350.

los años setenta el estudio del arte del Pleistoceno ha atraído a un número creciente de investigadores alrededor del mundo. Además, desde por lo menos los años sesenta, los estudios de arte paleolítico en la mayor parte del mundo han seguido las tendencias de la antropología, no de la historia del arte. Este giro hacia la antropología explica desarrollos recientes en la conceptualización de las imágenes del Paleolítico.

DESARROLLOS RECIENTES EN LA CONCEPTUALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES DEL PALEOLÍTICO

En años recientes se han producido cambios importantes en la terminología usada para clasificar el arte paleolítico. Distinguimos dos procesos principales que explican los recientes desarrollos en la conceptualización de imágenes del Pleistoceno, por un lado, conceptos antiguos, como parietal y portable, han tomado nuevos significados, por otro, las últimas décadas han atestiguado la ampliación del concepto de arte paleolítico más allá de la dicotomía portable-parietal. En este marco, los especialistas de arte prehistórico han incorporado nuevos tipos de imágenes, incluidas las representaciones abstractas y no figurativas, al análisis de las culturas visuales prehistóricas.

LA REVALORIZACIÓN DEL ARTE PORTABLE

Como describimos antes, la dicotomía parietal-portable produjo actitudes peyorativas hacia el arte paleolítico mobiliario. Desde 1900 hasta 1970, la mayoría de los especialistas estaba de acuerdo con la idea de que la creación de objetos portables demandaba menores habilidades técnicas y cognitivas que aquellas requeridas para pintar o dibujar un animal en la superficie de una piedra. Además, los investigadores tendieron a asumir que ciertos objetos portables, como los ornamentos o las piezas grabadas, eran bagatelas o chucherías de poco valor. Desde los años setenta, sin embargo, este prejuicio dual concerniente a la creación y el significado de objetos portables se reexaminó. Varios arqueólogos han demostrado que las habilidades artísticas requeridas para hacer figurines paleolíticos pudieron ser tan complejas como las necesarias para hacer las pinturas de las cue-

vas.¹¹¹ La publicación de *The Roots of Civilization* de Marshack en 1972 reavivó el interés en la estatuaria portable. Las sofisticadas técnicas de fotografía que él utilizó permitieron a los especialistas ver las piezas portables con nuevos ojos.¹¹² Algunos años más tarde, la aplicación sistemática de estudios con microscopía óptica y electrónica de barrido llevó a los arqueólogos a apreciar en su totalidad la complejidad de ciertas piezas portables.¹¹³ El uso de esta tecnología ha documentado un número impresionante de procesos de manufactura usados en la creación de estatuillas prehistóricas, incluidos el martilleo, la incisión, el pulido, el ranurado, el picado y el raspado.¹¹⁴

Los arqueólogos han cuestionado el rol menor de los materiales mobiliarios en las teorías interpretativas. Mientras que los significados sociales potenciales de muchas formas de arte portable (incluidos los objetos decorados, las herramientas grabadas y los adornos portables) fueron ignorados durante la primera mitad del siglo XX, desde la década de 1970 numerosos estudios han demostrado que las piezas portables podrían tener un alto valor simbólico. Estas nuevas caracterizaciones del arte mobiliario están influidas por los acercamientos innovadores al cuerpo que aparecieron después de la Segunda Guerra Mundial. Aunque el origen de las reflexiones

¹¹¹ G. Bosinski, *Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und in der Schweiz*, Bonn, R. Habelt, 1982; J. Clottes, "Thematic Changes in Upper Paleolithic Art: A View from the Grotte Chauvet", *Antiquity*, 70, 1996, pp. 276-288; N. Conard, "Paleolithic Ivory Sculptures from Southwestern Germany and the Origins of Figurative Art", *Nature*, 42, 2003, pp. 830-832; J. Hahn, *Kraft und Aggression: die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Süddeutschlands?*, Tübinga, Archaeologica Venatoria, 1986; A. Marshack, *Hierarchical Evolution of the Human Capacity: The Paleolithic Evidence*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1985; B. Reinhardt, K. Wehrberger y G. Bosinski (eds.), *Der Löwenmensch: Tier und Mensch in der Kunst der Eiszeit*, Sigmaringen, J. Thorbecke, 1994; R. White, "Beyond art...", *op. cit.*; R. White, "The Women of Brassempouy: A Century of Research and Interpretation", *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13, 2006, pp. 250-303.

¹¹² A. Marshack, *The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man's First Art*, Nueva York, McGraw-Hill, 1972.

¹¹³ F. D'Errico y P. Villa, "Holes and Grooves: The Contribution of Microscopy and Taphonomy to the Problem of Art Origins", *Journal of Human Evolution*, 33, 1997, pp. 1-31; R. White, "The Women of Brassempouy...", *op. cit.*; R. White, "Systems of Personal Ornamentation in the Early Upper Paleolithic: Methodological Challenges and New Observations", en P. Mellars (ed.), *Rethinking the Human Revolution: New Behavioural and Biological Perspectives on the Origin and Dispersal of Modern Humans*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2007, pp. 287-302.

¹¹⁴ R. White, "The Women of Brassempouy...", *op. cit.*

antropológicas del tema puede ser rastreado hasta Hertz¹¹⁵ y Mauss,¹¹⁶ una “antropología del cuerpo”, en estricto sentido, no apareció hasta los años setenta. En ese entonces, Douglas,¹¹⁷ Blacking¹¹⁸ y otros¹¹⁹ representaron el cuerpo humano como medio de expresión social y cultural. En ese contexto, los antropólogos se interesaron en el papel desempeñado por las decoraciones corporales en la transmisión de roles sociales, estatus y filiaciones. Sugirieron que los tatuajes, los peinados, los objetos grabados y los adornos personales eran formas poderosas de expresar las identidades individuales y colectivas.¹²⁰ Algunos textos antropológicos inspiraron una “arqueología del cuerpo” que desde los años noventa lo ha conceptualizado tanto como una superficie de inscripción que refleja la identidad de los antepasados¹²¹ como un sitio que personifica la agencia que articula las relaciones entre los individuos y su sociedad.¹²² Dentro de este marco teórico, los arqueólogos han reconocido cada vez más el significado social y cultural de los materiales portables.¹²³

¹¹⁵ R. Hertz, *Sociologie religieuse et folklore*, París, Presses Universitaires de France, 1928.

¹¹⁶ M. Mauss, “Les techniques du corps”, comunicado para la Société de Psychologie, 17 de mayo de 1943, *Journal de Psychologie*, 32, 1934, pp. 271-293.

¹¹⁷ M. Douglas, *Natural Symbols*, Nueva York, Vintage, 1970.

¹¹⁸ J. Blacking (ed.), *The Anthropology of the Body*, Nueva York, Academic Press, 1977.

¹¹⁹ J. Benthall y T. Polhemus (eds.), *The Body as a Medium of Expression*, Nueva York, Dutton, 1975; L. Boltanski, “Les usages sociaux du corps”, *Annales: Economie, Société, Civilisations*, 26, 1971, pp. 205-223; T. Polhemus (ed.), *Social Aspects of the Human Body*, Londres, Penguin, 1978; B.S. Turner, *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Oxford, Blackwell, 1984.

¹²⁰ H.K. Schneider, “Turu Esthetic Concepts”, *American Anthropologist*, 68, 1966, pp. 156-160; T. Turner, “The Social Skin”, en I. Cherfas y R. Lewin (eds.), *Not Work Alone*, Londres, Temple Smith, 1980, pp. 112-140.

¹²¹ G. Fisher y D. Loren, “Introduction: Embodying Identity in Archaeology”, *Cambridge Archaeological Journal*, 13, 2003, pp. 225-230; Y. Hamilakis, M. Pluciennick y S. Tarlow (eds.), *Thinking Through the Body: Archaeologies of Corporeality*, Nueva York, Kluwer, 2002; R.A. Joyce, “Archaeology of the Body”, *op. cit.*; R.A. Joyce, *Ancient Bodies, Ancient Lives: Sex, Gender, and Archaeology*, Londres, Thames and Hudson, 2008; R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*; R. White, “Systems of Personal...”, *op. cit.*

¹²² D. Borić y J. Robb (eds.), *Past Bodies: Body-Centered Research in Archaeology*, Oxford, Oxbow Books, 2008; T.J. Csordas, *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

¹²³ N. Conard, “Paleolithic Ivory...”, *op. cit.*; F. D’Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren *et al.*, “Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music: An Alternative Multidisciplinary Perspective”, *Journal of World Prehistory*, 17, 2003, pp. 1-70; R.A. Farbstain, “Rethinking Constructions of the Body in Pavlovian Portable Art: A Material-based Approach”, *Archaeological Review from Cambridge*, 21, 2006, pp. 78-95; R.A. Farbstain y J. Svoboda, “New Finds of Upper Paleolithic Decorative Objects from Prědmostí, República

AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE PALEOLÍTICO

Si durante la primera mitad del siglo XX el análisis del arte prehistórico estuvo restringido en gran medida a las pinturas de las cavernas y los grabados más espectaculares, durante los últimos cuarenta años los estudios de arte del Paleolítico se han expandido para incorporar una amplia variedad de representaciones, incluidas máscaras, imágenes abstractas (parietales o no) y adornos prehistóricos. Es esta ocasión, las voces autorizadas han propuesto reemplazar los puntos de vista tradicionales, centrados principalmente en el *arte* paleolítico, con nuevos acercamientos interesados en todo tipo de *imágenes*. La revalorización actual de representaciones no figurativas ilustra la expansión en la investigación del arte paleolítico más allá de las categorías tradicionales.

Hay varios factores que explican la incorporación de imágenes no representativas al análisis de la imaginería prehistórica desde la década de 1970. El primero es que el interés arqueológico en las representaciones no figurativas se ha alimentado gracias al auge del expresionismo abstracto, en el que las imágenes abstractas se entienden de forma significativamente constituida como arte representacional. Esta visión tuvo sus orígenes en los primeros años del siglo XX, cuando un grupo de artistas reaccionaron contra el papel predominante de las formas figurativas en la historia del arte occidental.¹²⁴ Pintores como Cézanne, Picasso y Mondrian (o, más ampliamente, postimpresionistas, cubistas y neoplásticos) exploraron formas nuevas de arte en las cuales las referencias al mundo real se eliminaban. Estos desarrollos, sin embargo, no fueron incorporados en su totalidad a la historia del arte hasta los años setenta. En ese entonces, la proliferación de los estudios visuales ayudó a sentar el entendimiento de diferentes tipos de imáge-

Checa”, *Antiquity*, 81, 2007, pp. 856-864; A. Nowell, “From a Paleolithic...”, *op. cit.*; Y. Taborin, *Langage sans parole: la parure aux temps préhistoriques*, París, La Maison des Roches, 2004; M. Vanhaeren y F. D’Errico, “Aurignacian ethno-linguistic...”, *op. cit.*; véanse también de R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*; “Substantial Acts: From Materials to Meaning in Paleolithic Representations”, en M. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, California Academy of Science, 1997, pp. 93-121; “The Women...”, *op. cit.*, y “Systems of Personal...”, *op. cit.*

¹²⁴ J. Elkins, *Stories of Art*, *op. cit.*, p. 59; J. Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*, Nueva York, Routledge, 2005, p. 62; R. Penrose, “In praise of Illusion”, *op. cit.*

nes, incluidas las representaciones no figurativas, las configuraciones geométricas y las “imágenes que no son arte”.¹²⁵ Además, los estudios antropológicos, en especial aquellos que estaban muy alineados con la arqueología (como en Estados Unidos), dieron pie a un mayor entendimiento del arte no occidental, que incluía imaginería no figurativa que era altamente simbólica. Por ejemplo, en *Primitive Art*,¹²⁶ Boas examinó un número considerable de imágenes no representativas en el contexto de sociedades en pequeña escala, incluidos los diseños simétricos, las formas geométricas, las imágenes conceptuales y muchos otros elementos formales. En las décadas de 1970 y 1980, la semiótica influyó en varios desarrollos relevantes en materia de estudios culturales, incluidos los estudios de Faris sobre los nuba,¹²⁷ los de Seeger acerca de los suya¹²⁸ y los de O’Hanlon sobre los wahgi.¹²⁹ En suma, para los años ochenta numerosos estudios sociológicos y antropológicos habían demostrado el alto valor simbólico de las representaciones no figurativas en las sociedades de cazadores-recolectores.

La revalorización del arte no figurativo en Occidente dio pie a nuevos acercamientos a las imágenes no representacionales en la investigación del arte paleolítico. Los intereses actuales en la imaginería geométrica y abstracta se pueden rastrear hasta los años sesenta, cuando los autores estructuralistas interpretaron las imágenes no figurativas como signos que desempeñaban un rol importante en los sistemas simbólicos del Paleolítico. Leroi-Gourhan (un discípulo de Marcel Mauss que completó su doctorado en arqueología en el Pacífico Norte) atribuyó los valores masculino-femenino a representaciones paleolíticas con base en el establecimiento de su asociación con ciertos signos no figurativos; además, sugirió que la “abstracción era la fuente de la expresión gráfica”.¹³⁰ Argumentó que el “grafismo cierta-

¹²⁵ M. Bal, “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, 2, 2003, pp. 5-32; J. Elkins, “Art History and Images that are not Art”, *The Art Bulletin*, 77, 1995, pp. 553-571; W.J. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

¹²⁶ F. Boas, *Primitive Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.

¹²⁷ J. Faris, *Nuba Personal Art*, Londres, Duckworth, 1972.

¹²⁸ A. Seeger, *Nature and Society in Central Brazil: The Suya Indians of Mato Grosso*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

¹²⁹ M. O’Hanlon, *Adornment, Display and Society Amongst the Wahgi People*, Londres, British Museum, 1989.

¹³⁰ A. Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 190.

mente no comenzó reproduciendo la realidad de modo mezquinamente fotográfico. Por el contrario, vemos que se desarrolló en el espacio de unos diez mil años a partir de signos que, aparentemente, en un inicio expresaban ritmos en vez de formas”.¹³¹ Bajo la influencia del estructuralismo, la semiótica y los estudios antropológicos, emergieron nuevas perspectivas sobre la imaginería del Paleolítico en los años setenta y ochenta en el mundo angloamericano.¹³² De acuerdo con algunos de estos autores, las imágenes del paleolítico no eran un fenómeno unitario homogéneo sino “sistemas de representaciones visuales en un medio visible arqueológicamente permanente”.¹³³ Estos sistemas cambiaron con el paso del tiempo y en el espacio, para reflejar diferencias en sus contextos de producción. La variabilidad formal del medio, las técnicas y los repertorios simbólicos del arte paleolítico fueron interpretados como modos diferentes de transmitir información valiosa dentro y entre los grupos de cazadores y recolectores. Los debates sobre el estilo y la función ilustran esta interpretación. El concepto de estilo fue utilizado extensivamente en la investigación del arte paleolítico hasta los años setenta para referirse a los diferentes periodos que definen el desarrollo formal del arte paleolítico. Por ejemplo, Leroi-Gourhan mencionó que las pinturas de las cuevas habían evolucionado a través de cinco estilos que correspondían a cinco periodos cronológicos.¹³⁴ Desde los años setenta, sin embargo, varios autores han usado este término de forma

¹³¹ *Idem.*

¹³² M.W. Conkey, “Style and Information in Cultural Evolution: Toward a Predictive Model for the Paleolithic”, en R. Redman, M.J. Berman, E.V. Curtin, W.T. Langhorne *et al.* (eds.), *Social Archaeology: Beyond Subsistence and Dating*, Nueva York, Academic Press, 1978, pp. 61-85; M.W. Conkey, “To Find Ourselves...”, *op. cit.*; M.W. Conkey, Ritual Communication, Social Elaboration, and the Variable Trajectories of Paleolithic Material Culture”, en T.D. Price y J.A. Brown (eds.), *Prehistoric Hunter-Gatherers: The Emergence of Cultural Complexity*, Orlando, Academic Press, 1985, pp. 299-323; A. Marshack, *The Root...*, *op. cit.*, y del mismo autor “Cognitive Aspects of Upper Paleolithic Engravings”, *Current Anthropology*, 13, 1972, pp. 445-477; “Some Implications of the Paleolithic Symbolic Evidence for the Origin of Language”, *Current Anthropology*, 17, 1976, pp. 274-282, y “Upper Paleolithic Symbol Systems of the Russian Plain: Cognitive and Comparative Analysis”, *Current Anthropology*, 20, 1979, pp. 271-311; A. Marshack y B. Mundkur, “On the Dangers of Serpents in the Mind”, *Current Anthropology*, 26, 1979, pp. 139-152; H.M. Wobst, “Stylistic Behavior and Information Exchange”, en C. Cleland (ed.), *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin, Anthropological Papers No. 61*, Ann Arbor, Museum of Anthropology, University of Michigan, 1977, pp. 317-342.

¹³³ M.W. Conkey, “To Find Ourselves...”, *op. cit.*, p. 262.

¹³⁴ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire...*, *op. cit.*, p. 51.

diferente.¹³⁵ Wobst interpretó el comportamiento estilístico como “el aspecto del artefacto, forma y estructura, que puede relacionarse con los procesos de intercambio de información”.¹³⁶ El estilo ya no se entendía como cada uno de los periodos que definían la evolución formal del arte paleolítico sino como una forma convencional de intercambiar información entre los grupos de cazadores-recolectores.¹³⁷ La definición de imágenes del Paleolítico como sistemas convencionales abrió la puerta a nuevas formas de entender el arte del Pleistoceno. Después de todo, si las imágenes prehistóricas no son más que esquemas visuales convencionales para intercambiar información, entonces no había razón para considerar un modo particular de representación (arte figurativo) como superior a otro. Como resultado de estos desarrollos, desde los años ochenta los arqueólogos han aceptado cada vez más que los signos no figurativos pudieron haber sido igual de importantes que las pinturas figurativas en las cuevas para los grupos de cazadores-recolectores. Las piezas de ocre grabadas descubiertas en la cueva de Blombos (Sudáfrica) en los años noventa son el mejor ejemplo de cómo las imágenes no figurativas se han vuelto importantes teóricamente (figura 3). Dos de estas piezas fueron grabadas de forma deliberada con un patrón geométrico cuadrículado y datan con certeza de hace unos 70 mil o 77 mil años.¹³⁸ Muchos investigadores consideran los ocre de Blombos como los ejemplos más antiguos de arte paleolítico y simbolismo.¹³⁹

¹³⁵ P.J. Brantingham, “A Unified Evolutionary Model of Archaeological Style and Function Based on the Price Equation”, *American Antiquity*, 72, 2007, pp. 395-416; M.W. Conkey, “Style and information...”, *op. cit.*; M.J. O’Brien y R.L. Lyman, *Style, Function, Transmission: Evolutionary Archaeological Perspectives*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2003; J.R. Sackett, “The Meaning of Style in Archaeology: A General Model”, *American Antiquity*, 42, 1977, pp. 369-380; J.R. Sackett, “Approaches to Style in Lithic Archaeology”, *Journal of Anthropological Archaeology*, 1, 1982, pp. 59-112.

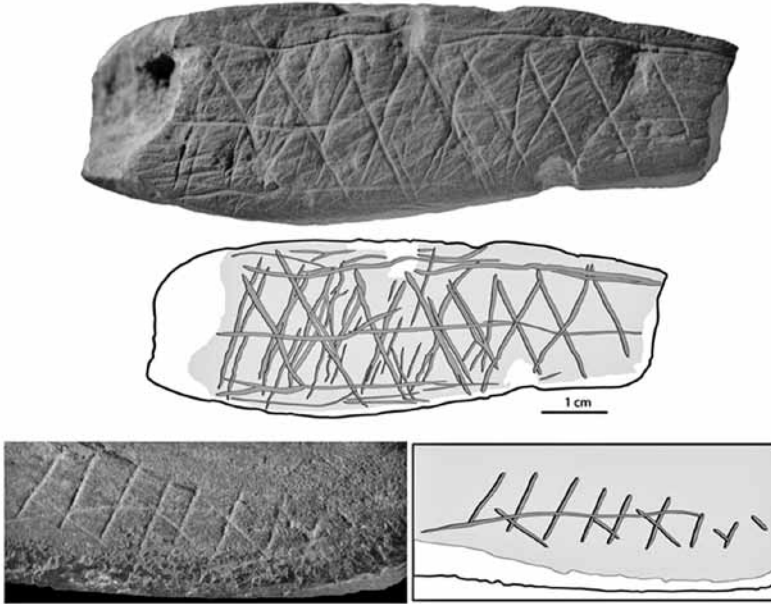
¹³⁶ H.M. Wobst, “Stylistic Behavior...”, *op. cit.*, p. 335.

¹³⁷ C.M. Barton, G.A. Clark y A. Cohen, “Art as Information...”, *op. cit.*; J. Pfeiffer, *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*, Nueva York, Harper and Row, 1982; P. Wiessner, “Style and Social Information in Kalahari San Projectile Points”, *American Antiquity*, 48, 1983, pp. 253-276.

¹³⁸ C. Henshilwood, F. D’Errico, R. Yates, Z. Jacobs *et al.*, “Emergence of Modern Human Behavior: Middle Stone Age Engravings from South Africa”, *Science*, 295, 2002, pp. 1278-1280.

¹³⁹ F. D’Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren *et al.*, “Archaeological Evidence...”, *op. cit.*; C. Henshilwood y B. Dubreuil, “Reading the Artefacts: Gleaning Language Skills from the Middle Stone Age in Southern Africa”, en R. Botha y C. Knight (eds.), *The Cradle of Language*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 41-63; C. Knight, “The Origins of Symbolic

Figura 3. Ocre de Blombos. Fotografía de Chris Henshilwood y Francesco D'Enrico reproducida con su autorización.



La reevaluación del arte figurativo ocurre al mismo tiempo que la de las imágenes no figurativas. Como mencionamos antes, durante casi todo el siglo XX las pinturas figurativas de las cuevas se consideraron el culmen del arte paleolítico. No es sólo que se prestara más atención al arte de las cavernas, sino que las pinturas realistas en las cuevas se interpretaban como la culminación del arte prehistórico. Breuil, Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan sugirieron que el arte paleolítico había evolucionado de un simple comienzo a formas muy realistas. En este esquema, las imágenes altamente figurativas de Altamira y Niaux fueron consideradas el final de una larga historia de intentos para crear representaciones naturalistas. Descubrimientos recientes, sin embargo, han demostrado la existencia de arte figurativo muy sofisticado desde comienzos del Paleolítico superior. En particular, la

Culture”, en U.J. Frey, C. Störmer y K.P. Willführ (eds.), *Homo novus: A Human Without Illusions*, Berlín, Springer, 2010, pp. 193-211; J. Zilhão, “The Emergence...”, *op. cit*

datación de la Cueva de Chauvet ha provocado una revolución en el estudio del arte de las cavernas (figura 4). Este sitio francés fue descubierto en diciembre de 1994. Al final de la cueva se encuentra un área decorada con pinturas negras realistas de felinos, caballos, rinocerontes y otros animales; tan sólo basados en el criterio estilístico, estas representaciones fueron inicialmente asignadas a los solutrenses (i.e., 17 000-21 000 años a.P.).¹⁴⁰

En este marco, la datación con radiocarbono AMS de dos de los rinocerontes (32 410 ± 720 a.P.- Gif A 95132 y 30 940 ± 610 a.P.- Gif A 95126) y un bisonte (30 340 ± 570- Gif A 95128) sorprendió a muchos especialistas.¹⁴¹ Después de todo, estas fechas convertían a Chauvet en la muestra de arte de las cuevas más temprano de Europa. Aunque la datación por radiocarbono AMS no está exenta de problemas,¹⁴² numerosos fichas publicadas desde el descubrimiento de la cueva confirman que tiene una edad aproximada de 32 000 años a.P.¹⁴³ El corolario principal de estas fechas es que el arte paleolítico no progresó hacia el arte figurativo; por el contrario, el arte figurativo fue un sistema representacional entre muchos otros, incluyendo ornamentos personales, sistemas simbólicos producidos en materiales perecederos (como ropa o pintura corporal), marcadores étnicos y signos geométricos.

Reexaminar hoy las imágenes figurativas y no figurativas ilustra desarrollos recientes en la conceptualización de imágenes prehistóricas; con respecto a estos cambios, están “los intentos regulares y repetidos por considerar la creación de imágenes de los periodos del Paleolítico superior

¹⁴⁰ Véase J. Clottes en A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire...*, *op. cit.*, p. 572.

¹⁴¹ J.M. Chauvet, E. Brunel-Deschamps y C. Hillaire, *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*, París, Seuil, 1995; J. Clottes, *Thematic Changes...*, *op. cit.*; J. Clottes, J.M. Chauvet, E. Brunel-Deschamps, C., Hillaire *et al.*, “Les peintures de la Grotte Chauvet Pont d'Arc, à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche, France): datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbonate”, *Compte Rendu de l'Académie de Sciences*, 320, 1995, pp. 1130-1140; P. Pettitt y P. Bahn, “Current Problems in Dating Paleolithic Cave Art: Candamo and Chauvet”, *Antiquity*, 75, 2003, pp. 134-141; H. Valladas, N. Tisnérat-Laborde, H. Cachier, M. Arnold *et al.*, “Radiocarbon AMS Dates for Paleolithic Cave Paintings”, *Radiocarbon*, 43, 2001, pp. 977-986; C. Züchner, “The Chauvet Cave: Radiocarbon versus Archaeology”, *International Newsletter on Rock Art*, 13, 1996, pp. 25-27.

¹⁴² P. Pettitt y A. Pike, “Dating European Paleolithic Cave Art: Progress, Prospects, Problems”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 14, 2007, pp. 27-47.

¹⁴³ M.T. Cuzange, E. Delqué-Količ, T. Goslar, P.M. Grootes *et al.*, “Radiocarbon Intercomparison Program for Chauvet Cave”, *Radiocarbon*, 49, 2007, pp. 339-347; J. Clottes y J.M. Geneste, “Twelve Years of Research in Chauvet Cave: Methodology and Main Results”, en J. McDonald y P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 583-604.

Figura 4. Cueva de Chauvet. Fotografía de Jean Clottes reproducida con su autorización.



como algo más allá del arte”.¹⁴⁴ En los últimos treinta años, un número creciente de autores ha criticado el uso del término “arte” para definir las representaciones del Pleistoceno. Han argumentado que esta categoría, tan intrínsecamente ligada a las ideas occidentales de estética y belleza, no puede acomodar una gran diversidad de medios, temas, imágenes, técnicas y convenciones visuales que forman las culturas visuales del Paleolítico.¹⁴⁵ Han propuesto reemplazar la etiqueta de “arte” con otros términos (como cultura visual, imaginiería y representaciones materiales) que pudieran in-

¹⁴⁴ M.W. Conkey, “Materiality and Meaning-making in the Understanding of the Paleolithic ‘Arts’”, en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 179-194, p. 174.

¹⁴⁵ M.W. Conkey, “New Approaches in the Search for Meaning? A Review of Research in ‘Paleolithic Art’”, *Journal of Field Archaeology*, 14, 1987, pp. 413-430, p. 413; R. Layton, *The Anthropology of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 1-6; O. Odak, “A New Name for a New Discipline”, *Rock Art Research*, 8, 1991, pp. 3-12; O. Odak, “Kenya Rock Art Studies and the Need for a Discipline”, en M. Lorblanchet (ed.), *Rock Art in the Old World: Papers Presented in Symposium of the AURA Congress Darwin* (Australia) 1988, Nueva Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1992, pp. 33-47; O. Soffer y M.W. Conkey, “Studying Ancient Visual Cultures”, en M.W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Allen Press, 1997, pp. 1-15, pp. 2-3; S. Tomášková, “Places of Art: Art and Archaeology”, en M.W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Allen Press, 1997, pp. 265-287, pp. 268-269; R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*, p. 538.

corporar más tipos de imágenes al análisis de la vida material y social de los grupos de cazadores-recolectores. Aunque algunos investigadores (principalmente historiadores del arte) aún consideran que “arte” es un término legítimo,¹⁴⁶ la investigación moderna ha integrado una cantidad impresionante de representaciones al estudio de los sistemas artísticos y simbólicos de la prehistoria, incluyendo colorantes,¹⁴⁷ acanalado con los dedos,¹⁴⁸ objetos portables representacionales,¹⁴⁹ manos en negativo,¹⁵⁰ ornamentos,¹⁵¹ signos no figurativos¹⁵² y cúpulas.¹⁵³

¹⁴⁶ H.G. Blocker, *The Aesthetics of Primitive Art*, Lanham, University Press of America, 1994; T. Heyd, “Aesthetics and Rock Art: An Introduction”, en T. Heyd y J. Clegg (eds.), *Aesthetics and Rock Art*, Hampshire, Ashgate, 2005, pp. 1-17; M. Lorblanchet, “Le triomphe du naturalisme dans l’art paléolithique”, en J. Clottes y T. Shay (eds.), *The Limitations of Archaeological Knowledge*, Lieja, Etudes et Recherches Archéologique à l’Université de Liège, 1992, pp. 115-140; D.S. Whitley, *Handbook of Rock Art...*, *op. cit.*

¹⁴⁷ L.S. Barham, “Systematic Pigment Use in the Middle Pleistocene of South-central Africa”, *Current Anthropology*, 43, 2002, pp. 181-190; B. Guineau, M. Lorblanchet, B. Gratuze, L. Dulin *et al.*, “Manganese Black Pigments in Prehistoric Paintings: The Case of the Black Frieze of Pech Merle (Francia)”, *Archaeometry*, 43, 2001, pp. 211-225; E. Hovers, S. Ilani, O. Bar-Yosef y B. Vandermeersch, “An Early Case of Color Symbolism”, *Current Anthropology*, 44, 2003, pp. 491-522; J. Zilhão, D. Angelucci, E. Badal-García, F. D’Errico *et al.*, “Symbolic Use of Marine Shells and Mineral Pigments by Iberian Neandertals”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107, 2010, pp. 1023-1028.

¹⁴⁸ K. Sharpe, “Line Markings: Human or Animal Origin?”, *Rock Art Research*, 21, 2004, pp. 57-84; K. Sharpe y L. Van Gelder, “The Study of Finger Flutings”, *Cambridge Archaeological Journal*, 16, 2006, pp. 281-296.

¹⁴⁹ R.A. Farbstein, “Technologies of Art...”, *op. cit.*; G. Tosello, *Pierres gravées du Périgord magdalénien: art, symboles, territoires*, París, CNRS Editions, 2003; R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*; R. White, “The Women...”, *op. cit.*

¹⁵⁰ J. Clottes y J. Courtin, “La grotte Cosquer: peintures et gravures de la caverne engloutie”, París, Seuil, 1994; G. von Petzinger y A. Nowell, “A Question of Style: Reconsidering the Stylistic Approach to Dating Paleolithic Parietal Art in France”, *Antiquity*, 85, 2011, pp. 1165-1183.

¹⁵¹ M. Vanhaeren y F. D’Errico, “Aurignacian Ethno-linguistic...”, *op. cit.*; R. White, “Integrating Social...”, *op. cit.*; R. White, “Systems of Personal...”, *op. cit.*

¹⁵² N. Cole y A. Watchman, “AMS Dating of Rock Art in the Laura Region, Cape York Peninsula, Australia: Protocols and Results of Recent Research”, *Antiquity*, 79, 2005, pp. 661-678; C. Henshilwood, F. D’Errico, C. Marean, R. Milo y R. Yates, “An Early Bone Tool Industry from the Middle Stone Age at Blombos Cave, South Africa: Implications for the Origins of Modern Human Behaviour, Symbolism and Language”, *Journal of Human Evolution*, 41, 2001, pp. 631-678; C. Henshilwood, F. D’Errico e I. Watts, “Engraved Ochres from the Middle Stone Age Levels at Blombos Cave, South Africa”, *Journal of Human Evolution*, 57, 2009, pp. 27-47; G. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, en J. Clottes (ed.), *L’art des objets au Paléolithique*: tomo 2, París, Ministère de la Culture, 1990, pp. 83-99.

¹⁵³ R.G. Bednarik, “Cupules”, *Rock Art Research*, 25, 2008, pp. 61-100.

LA DIVERSIFICACIÓN EN LOS ACERCAMIENTOS A LA IMAGINERÍA Y EL SIMBOLISMO DEL PALEOLÍTICO

La globalización de los estudios de arte del Paleolítico ha revelado una variedad enorme de diseños, marcas, temas, formas materiales, repertorios simbólicos y artefactos visuales asociados con las sociedades del Pleistoceno. Además, los conceptos operativos para analizar e interpretar el arte paleolítico se han expandido, ampliado y vuelto más complejos. Como resultado de estos procesos, los acercamientos a las culturas visuales paleolíticas también se han diversificado en las últimas décadas. Conforme se agrupan más y más imágenes y objetos bajo la etiqueta de arte paleolítico, el número de investigadores interesados en las piezas de arte del Pleistoceno ha aumentado significativamente, tal como lo han hecho el número de discusiones y debates sobre representaciones paleolíticas. Aquí consideramos cómo los acercamientos nuevos al arte paleolítico reflejan los debates teóricos actuales en torno a la cultura material de los cazadores-recolectores.

Pocas áreas han generado tanta discusión en el arte paleolítico como la paleoantropología y la evolución humana. Los ornamentos personales, en particular, han jugado un rol fundamental en los debates contemporáneos sobre los orígenes del comportamiento humano. Hasta hace muy poco, la modernidad conductual estaba ligada unánimemente a la llegada de la gente anatómicamente moderna a Europa al comienzo del Paleolítico superior.¹⁵⁴ Según este modelo, conocido como la revolución humana, *Homo sapiens* fue la única especie de homínido con las herramientas cognitivas

¹⁵⁴ O. Bar-Yosef, "The Upper Paleolithic Revolution", *Annual Review of Anthropology*, 31, 2002, pp. 363-393; O. Bar-Yosef, "The Archaeological Framework of the Upper Paleolithic Revolution", *Diogenes*, 214, 2007, pp. 3-18; A.J. Jelinek, "Hominids, Energy, Environment, and Behavior in the Late Pleistocene", en M.H. Nitecki y D.V. Nitecki (eds.), *Origins of Anatomically Modern Humans*, Nueva York, Plenum, 1994, pp. 67-92; R.G. Klein, "The Problem of Modern Human Origins", en M.H. Nitecki y D.V. Nitecki (eds.), *Origins of Anatomically Modern Humans*, Nueva York, Plenum, 1994, pp. 3-17; R.G. Klein, "Archaeology and the Evolution of Human Behaviour", *Evolutionary Anthropology*, 9, 2000, pp. 17-36; P. Mellars, "Major Issues in the Emergence of Modern Humans", *Current Anthropology*, 30, 1989, pp. 349-385, y del mismo autor "The Impossible Coincidence: A Single-species Model for the Origins of Modern Human Behaviour in Europe", *Evolutionary Anthropology*, 14, 2005, pp. 12-27; W. Noble I. Davidson, "Tracing the Emergence of Modern Human Behavior: Methodological Pitfalls and a Theoretical Path", *Journal of Anthropological Archaeology*, 12, 1993, pp. 121-149; R. White, "Rethinking the Middle-Upper Paleolithic Transition", *Current Anthropology*, 23, 1982, pp. 169-192.

necesarias para crear y desarrollar las innovaciones culturales modernas. Desde la década de 2000, sin embargo, varios arqueólogos han propuesto el modelo de múltiples especies para explicar los orígenes de la complejidad conductual.¹⁵⁵ Este modelo sugiere que los neandertales fueron capaces de desarrollar muchas de las características que definen la modernidad cultural, incluyendo el arte y el simbolismo. De acuerdo con estos autores, la evidencia principal de las habilidades artísticas de los neandertales radica en la presencia de adornos en varios estratos arqueológicos que contienen restos de neandertales.¹⁵⁶ Aunque no hay consenso sobre si los neandertales crearon las piezas de arte, este debate resalta la revalorización actual de los ornamentos personales. Durante casi todo el siglo XX, estos objetos fueron vistos como chucherías meramente dedicadas a embellecer la apariencia de sus dueños.¹⁵⁷ Como resultado, los objetos personales fueron típicamente excluidos de la mayoría de las explicaciones concernientes al arte y el simbolismo. La situación comenzó a cambiar en los años noventa, cuando los ornamentos prehistóricos comenzaron a considerarse de modo diferente debido a la influencia de la arqueología del cuerpo y a los puntos de vista antropológicos sobre la ornamentación. Así, Newell y sus colaboradores publicaron un estudio pionero en las dimensiones étnicas de los ornamentos mesolíticos;¹⁵⁸ Davidson y Noble mostraron que en el contexto en el que la comunicación involucra el uso de signos arbitrarios, las cuentas pueden indicar afiliación a cierto grupo de cazadores-recolectores,¹⁵⁹ y Taborin publicó un estudio monumental sobre la ornamentación con conchas

¹⁵⁵ F. D'Errico, J. Zilhão, M. Julien, D. Baffier y J. Pelegrin, "Neanderthal Acculturation in Western Europe? A Critical Review of the Evidence and its Interpretation", *Current Anthropology*, 39, 1998, pp. 1-44; F. D'Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren *et al.*, "Archaeological Evidence...", *op. cit.*; M. Soressi y F. D'Errico, "Pigments, gravures, parures: les comportements symboliques controversés des Néandertaliens", en B. Vandermeersch y B. Maureille (eds.), *Les Néandertaliens: biologie et cultures*, París, CTHS, 2007, pp. 297-309; M. Vanhaeren, "Speaking with Beads...", *op. cit.*; M. Vanhaeren y F. D'Errico, "Aurignacian Ethno-linguistic...", *op. cit.*; J. Zilhão, "The Emergence...", *op. cit.*

¹⁵⁶ F. D'Errico, J. Zilhão, M. Julien, D. Baffier y J. Pelegrin, "Neanderthal Acculturation...", *op. cit.*

¹⁵⁷ R. White, "Beyond 'Art...' ", *op. cit.*, p. 539.

¹⁵⁸ R.R. Newell, D. Kielman, T.S. Constandse-Westermann, W.A. van der Sanden y A. van Gijn, *An Inquiry into the Ethnic Resolution of Mesolithic Regional Groups: The Study of Their Decorative Ornaments in Time and Space*, Leiden, Brill, 1990.

¹⁵⁹ I. Davidson y W. Noble, "Why the First Colonization of the Australian Region is the Earliest Evidence of Modern Human Behavior", *Archaeology in Oceania*, 27, 1992, pp. 135-142.

del Paleolítico.¹⁶⁰ En esa misma época, White dedicó varios estudios a las bases técnicas de las ornamentaciones del Paleolítico superior.¹⁶¹ Al comenzar el siglo XXI, Kuhn *et al.* y Stiner publicaron sus trabajos en torno a las cuentas de las cuevas Riparo Mochi y Üçagizli.¹⁶² Estos trabajos han estimulado una investigación rica en las muchas dimensiones sociales, simbólicas y culturales asociadas con los ornamentos personales.¹⁶³ En este contexto, los ornamentos personales se han descrito como artefactos que definen el intercambio de redes,¹⁶⁴ transportadores de identidad étnica, social y personal,¹⁶⁵ marcadores étnicos¹⁶⁶ y objetos que reflejan las cambiantes condiciones tecnológicas y económicas.¹⁶⁷

Las discusiones sobre la imaginaria prehistórica han jugado un papel igual de importante en la arqueología cognitiva. Este campo surgió en los años ochenta como la rama de la arqueología que aspiraba a lidiar con los desarrollos de la cognición humana de modo científico.¹⁶⁸ Aunque la arqueología

¹⁶⁰ Y. Taborin, *La parure en coquillage au Paléolithique: XXIXe supplément à Gallia préhistoire*, París, CNRS, 1993.

¹⁶¹ Véanse de R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*; “A Social and Technological...”, *op. cit.*, y “Ivory Personal Ornaments...”, *op. cit.*

¹⁶² S.L. Kuhn, M.C. Stiner y E. Gülec, “Initial Upper Paleolithic in South-central Turkey and its Regional Context: A Preliminary Report”, *Antiquity*, 73, 1999, pp. 505-517; S.L. Kuhn, M.C. Stiner, D.S. Reese y E. Gülec, “Ornaments in the Earliest Upper Paleolithic: New Results from the Levant”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 98, 2001, pp. 7641-7646; M.C. Stiner, “Trends in Paleolithic Mollusk Exploitation at Riparo Mochi (Balzi Rossi, Italy): Food and Ornaments from the Aurignacian through Epigravettian”, *Antiquity*, 73, 1999, pp. 735-754.

¹⁶³ G. Bvocho, “Ornaments as Social and Chronological Icons: A Case Study of Southeastern Zimbabwe”, *Journal of Social Archaeology*, 5, 2005, pp. 409-424; K. Hill, M. Barton y A.M. Hurtado, “The Emergence of Human Uniqueness: Characters Underlying Behavioral Modernity”, *Evolutionary Anthropology*, 18, 2009, pp. 187-200; S. Kuhn y M. Stiner, “Body Ormentation...”, *op. cit.*; M. Soressi y F. D’Errico, “Pigments, gravures...”, *op. cit.*; Y. Taborin, *Langage sans parole...*, *op. cit.*

¹⁶⁴ E. Álvarez Fernández, “Perforated...”, *op. cit.*; F. D’Errico y M. Vanhaeren, “Criteria for Identifying Red Deer (*Cervus elaphus*) Age and Sex from Upper Canines: Application to the Study of Upper Paleolithic and Mesolithic Ornaments”, *Journal of Archaeological Science*, 29, 2002, pp. 211-232; M. Vanhaeren, F. D’Errico, I. Billy y F. Grousset, “Tracing the Source of Upper Paleolithic Shell Beads by Strontium Isotope Dating”, *Journal of Archaeological Science*, 31, 2004, pp. 1481-1488.

¹⁶⁵ M. Vanhaeren, “Speaking with Beads...”, *op. cit.*; J. Zilhão, “The emergence...”, *op. cit.*

¹⁶⁶ R. Boyd y P.J. Richerson, “The Evolution of Ethnic Markers”, *Cultural Anthropology*, 2, 1987, pp. 65-79; R. McElreath, R. Boyd y P.J. Richerson, “Shared Norms and the Evolution of Ethnic Markers”, *Current Anthropology*, 44, 2003, pp. 122-129; D. Nettle y R.I. Dunbar, “Social Markers and the Evolution of Reciprocal Exchange”, *Current Anthropology*, 38, 1997, pp. 93-99.

¹⁶⁷ S. Kuhn y M. Stiner, “Body Ormentation...”, *op. cit.*; R. White, “Ivory Personal...”, *op. cit.*

¹⁶⁸ C. Renfrew, “Mind and Matter: Cognitive Archaeology and External Symbolic Storage”,

cognitiva no estuvo lejos de ciertos acercamientos posprocesuales a los símbolos, la disciplina se fundó en el acercamiento evolucionista —procesual al material cultural—.¹⁶⁹ Desde que fue ampliamente aceptado que las imágenes constituyen la mejor evidencia arqueológica para explorar la evolución del intelecto humano,¹⁷⁰ mucha de la reciente discusión sobre el tema se ha centrado en el desarrollo de la capacidad humana para crear representaciones artísticas y simbólicas. Aunque no hay un consenso sobre cuándo y cómo apareció por primera vez esta facultad, existe un acuerdo que dice que las imágenes del Pleistoceno son valiosas para explorar los orígenes de la creatividad humana,¹⁷¹ la simbolización,¹⁷² el lenguaje,¹⁷³ la

en C. Renfrew y C. Scarre (eds.), *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 1998, pp. 1-6, p. 2.

¹⁶⁹ M. Donald, *Origins of the Human Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1991; C. Renfrew, *Towards an Archaeology of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; C. Renfrew y E.B. Zubrow (eds.), *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; C. Renfrew, C.S. Peebles, I. Hodder, B. Bender *et al.*, Viewpoint: What is Cognitive Archaeology?, *Cambridge Archaeological Journal*, 3, 1993, pp. 247-270.

¹⁷⁰ L. Malafouris, “Before and Beyond Representation: Towards an Inactive Conception of the Paleolithic Image”, en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 289-302, p. 291; C. Renfrew, “Mind and Matter...”, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷¹ S. Mithen (ed.), *Creativity in Human Evolution and Prehistory*, Londres, Routledge, 1998; M. Turner (ed.), *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Nueva York, Oxford University Press, 2006; D.S. Whitley, *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origins of Creativity and Belief*, Amherst, Prometheus Books, 2009.

¹⁷² C. Henshilwood, F. D’Errico, C. Marean, R. Milo y R. Yates, “An Early Bone Tool...”, *op. cit.*; P. Mellars, “Symbolism, Language, and the Neanderthal Mind”, en P. Mellars y K. Gibson (eds.), *Modelling the Early Human Mind*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 1996, pp. 15-32; E. Reuland, “Language: Symbolization and Beyond”, en R. Botha y C. Knight (eds.), *The Cradle of Language*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 201-224.

¹⁷³ R. Botha, “Prehistoric Shell Beads as a Window on Language Evolution”, *Language & Communication*, 28, 2007, pp. 197-212; I. Davidson, “The Power of Pictures”, en M.W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Allen Press, 1996, pp. 125-153; T.W. Deacon, *The Symbolic Species: The Co-evolution of Language and the Brain*, Nueva York, Norton, 1997; F. D’Errico, “New Model and its Implications for the Origin of Writing: La Marche Antler Revisited”, *Cambridge Archaeological Journal*, 5, 1995, pp. 3-46; F. D’Errico y M. Vanhaeren, “Earliest Personal Ornaments and their Significance for the Origin of Language Debate”, en R. Botha y C. Knight (eds.), *The Cradle of Human Language*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 24-60; F. D’Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren *et al.*, “Archaeological Evidence...”, *op. cit.*; C. Henshilwood y B. Dubreuil, “Reading the Artefacts...”, *op. cit.*; R. Layton, “Art, Language and the Evolution of Spirituality”, en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*,

memoria,¹⁷⁴ la percepción,¹⁷⁵ la imaginación¹⁷⁶ y la musicalidad.¹⁷⁷ Además, diferentes tipos de obras de arte prehistóricas se han examinado recientemente a través de la lente de la arqueología cognitiva y las neurociencias, incluido el arte en piedra,¹⁷⁸ las pinturas de las cuevas,¹⁷⁹ estatuillas y grabados,¹⁸⁰ imágenes antropomórficas,¹⁸¹ representaciones animales¹⁸² y cuentas.¹⁸³

Algunos estudios técnicos también se han beneficiado de una mayor atención a las imágenes y representaciones del Paleolítico. Los avances tecnológicos han estado ligados principalmente a los descubrimientos re-

Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 307-320; S.J. Mithen, *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 2005.

¹⁷⁴ F. Coolidge y T. Wynn, "Working Memory, its Executive Functions, and the Emergence of Modern Thinking", *Cambridge Archaeological Journal*, 15, 2005, pp. 5-26; F. D'Errico, "Paleolithic Origins of Artificial Memory Systems", en C. Renfrew y C. Scarre (eds.), *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 1998, pp. 19-50; T. Wynn y F. Coolidge, "Beyond Symbolism and Language: An Introduction to Supplement 1, Working Memory", *Current Anthropology*, 51, 2010, pp. 5-16.

¹⁷⁵ I. Davidson y W. Noble, "The Archaeology of Perception: Traces of Depiction and Language", *Current Anthropology*, 30, 1989, pp. 125-155; D. Hodgson, "Art, Perception and Information Processing: An Evolutionary Perspective", *Rock Art Research*, 17, 2000, pp. 3-34; S. Ouzman, "Towards a Mindscape...", *op. cit.*

¹⁷⁶ S. Mithen, "The Evolution of Imagination: An Archaeological Perspective", *SubStance*, 30, 2000, pp. 28-54; C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: a Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

¹⁷⁷ F. D'Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren *et al.*, "Archaeological Evidence...", *op. cit.*; I. Morley, "Ritual and Music: Parallels and Practice, and the Paleolithic", en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 159-175.

¹⁷⁸ D.S. Whitley, "Cognitive Neurosciences, Shamanism and the Rock Art of Native California", *Anthropology of Consciousness*, 9, 1998, pp. 22-37.

¹⁷⁹ D. Hodgson, "The Visual Dynamics of Upper Paleolithic Art", *Cambridge Archaeological Journal*, 18, 2008, pp. 341-353; L. Malafouris, "Before and Beyond...", *op. cit.*; J. Onians, "Neuroarchaeology and the Origins of Representation in the Grotte Chauvet", en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 307-320.

¹⁸⁰ Y. Wynn, F. Coolidge y M. Bright, "Hohlenstein-Stadel and the Evolution of Human Conceptual Thought", *Cambridge Archaeological Journal*, 19, 2009, pp. 73-83.

¹⁸¹ J.A. Svoboda, "Upper Paleolithic Anthropomorphic Images of Northern Eurasia", en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 57-68.

¹⁸² D. Hodgson y P. Helvenston, "The Emergence of the Representation of Animals in Palaeoart: Insights from Evolution and the Cognitive, Limbic and Visual Systems of the Human Brain", *Rock Art Research*, 23, 2006, pp. 3-40.

¹⁸³ L. Malafouris, "Beads for a Plastic Mind: The 'Blind Man's Stick' (BMS) Hypothesis and the Active Nature of Material Culture", *Cambridge Archaeological Journal*, 18, 2008, pp. 401-414.

cientes en estudios líticos. Es este campo una nueva generación de investigadores ha cuestionado los acercamientos morfológicos tradicionales a piezas líticas basadas en la construcción de taxonomías culturales.¹⁸⁴ Estos investigadores argumentan que las muchas dimensiones sociales, culturales y económicas de la tecnología lítica sólo se pueden entender con un acercamiento más teórico. Por esta razón, examinan el proceso cognitivo involucrado para hacer herramientas,¹⁸⁵ las conexiones entre la tecnología paleolítica y la evolución humana,¹⁸⁶ cómo se produjeron las herramientas de piedra¹⁸⁷ y las dimensiones sociales y culturales de la tecnología lítica.¹⁸⁸ Puesto que la creación de las obras de arte prehistóricas está enmarcada por tecnologías particulares, preguntas similares se han extendido al análisis de la imaginería paleolítica. De hecho, no es casualidad que los arqueólogos

¹⁸⁴ O. Bar-Yosef y P. Van Peer, "The 'chaîne opératoire' Approach in Middle Paleolithic Archaeology", *Current Anthropology*, 50, 2009, pp. 103-130; E. Boëda, "Levallois: A Volumetric Construction, Methods, a Technique", en H.L. Dibble y O. Bar-Yosef (eds.), *The Definition and Interpretation of Levallois Technology*, Madison, Prehistory Press, 1995, pp. 41-68; J. Pelegrin, "Prehistoric Lithic Technology: Some Aspects of Research", *Archaeological Reviews from Cambridge*, 9, 1990, pp. 116-125.

¹⁸⁵ S.H. Ambrose, "Coevolution of Composite-tool Technology, Constructive Memory, and Language: Implications for the Evolution of Modern Human Behavior", *Current Anthropology*, 51, 2010, pp. s135-s147; S.P. McPherron, "Handaxes as a Measure of the Mental Capabilities of Early Hominids", *Journal of Archaeological Science*, 27, 2000, pp. 655-663; A. Nowell, "Working Memory and the Speed of Life", *Current Anthropology*, 51, 2010, pp. s121-s133; A. Nowell e I. Davidson (eds.), *Stone Tools and Evolution of Human Cognition*, Boulder, University Press of Colorado, 2010; N. Schlanger, "Understanding Levallois: Lithic Technology and Cognitive Archaeology", *Cambridge Archaeological Journal*, 6, 1996, pp. 231-254; D. Stout, N. Toth, K.D. Schick y T. Chaminade, "Neural Correlates of Early Stone Age Toolmaking: Technology, Language and Cognition in Human Evolution", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Serie B* 363, 2008, pp. 1939-1949.

¹⁸⁶ S.H. Ambrose, "Paleolithic Technology and Human Evolution", *Science*, 291, 2001, pp. 1748-1753; K.R. Gibson y T. Ingold (eds.), *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; D. Stout y T. Chaminade, "Making Tools and Making Sense: Complex, Intentional Behavior in Human Evolution", *Cambridge Archaeological Journal*, 19, 2009, pp. 85-96.

¹⁸⁷ O. Bar-Yosef y P. van Peer, "The 'chaîne opératoire'...", *op. cit.*; T. Hopkinson, "The Transmission of Technological Skills in the Paleolithic: Insights from Metapopulation Ecology", en B. Roberts y M. Vander Linden (eds.), *Investigating Archaeological Cultures: Cultural Transmission and Material Culture Variability*, Nueva York, Springer, 2011, pp. 229-244.

¹⁸⁸ M.A. Dobres (ed.), *The Social Dynamics of Technology: Practice, Politics, and World Views*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1999. M.A. Dobres, *Technology and Social Agency: Outlining a Practice Framework for Archaeology*, Oxford, Blackwell, 2000; A. Sinclair, "Constellations of Knowledge: Human Agency and Material Affordance in Lithic Technology", en M.A. Dobres y J.E. Robb (eds.), *Agency in Archaeology*, Londres, Routledge, 2000, pp. 196-212.

hayan aplicado conceptos y métodos desarrollados primero en los estudios líticos al análisis de las representaciones paleolíticas. Así, han analizado la imaginaria portable del Paleolítico a través de la lente del *chaîne opératoire*¹⁸⁹ y han empleado microscopía óptica y electrónica de barrido para entender la creación de los ornamentos personales.¹⁹⁰ Además, los estudios tecnológicos han examinado las imágenes de las cuevas y las representaciones portables desde otras perspectivas, incluyendo los procesos tecnológicos involucrados en la creación de imágenes paleolíticas,¹⁹¹ las conexiones entre la materialidad y la creación de significado,¹⁹² y los procesos sociales que influyeron en las elecciones de los artistas del Paleolítico.¹⁹³

Junto con estas nuevas perspectivas, los acercamientos más convencionales aún tienen un papel importante en la investigación del arte paleolítico. Estudios regionales,¹⁹⁴ nuevos descubrimientos,¹⁹⁵ avances metodológicos

¹⁸⁹ R.A. Farbstein, “Technologies of Art...”, *op. cit.*; R. White, “Ivory Personal Ornaments...”, *op. cit.*

¹⁹⁰ F. D’Errico y P. Villa, “Holes and Grooves...”, *op. cit.*; R. White, “The Women...”, *op. cit.*; R. White, “Systems of Personal...”, *op. cit.*

¹⁹¹ M. Álvarez, D. Fiore, E. Favret y R. Castillo Guerra, “The Use of Lithic Artefacts for Making Rock Art Engravings: Observation and Analysis of Use-wear Traces in Experimental Tools through Optical Microscopy and SEM”, *Journal of Archaeological Science*, 28, 2001, pp. 457-464; E. Chalmin, M. Menu y C. Vignaud, “Analysis of Rock Art Painting and Technology of Paleolithic Painters”, *Measurement Science and Technology*, 14, 2003, pp. 1590-1597; M.A. Dobres, “Meaning in the Making: Agency and the Social Embodiment of Technology and Art”, en M.B. Schiffer (ed.), *Anthropological Perspectives on Technology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001, pp. 47-76; C. Fritz, “Towards the Reconstruction of Magdalenian Artistic Techniques: The Contribution of Microscopic Analysis of Mobiliary Art”, *Cambridge Archaeological Journal*, 9, 1999, pp. 189-208.

¹⁹² M.W. Conkey, “Materiality and Meaning-making...”, *op. cit.*; M.A. Dobres, “Meaning in the Making...”, *op. cit.*

¹⁹³ M.A. Dobres (ed.) *The Social...*, *op. cit.*; C. Fritz, “La gravure dans l’art mobilier magdalénien: du geste à la représentation”, *Maison des Sciences de l’Homme*, París, 1999; O. Soffer, “Gravettian Technologies in Social Contexts”, en W. Roebroeks, M. Mussi, J. Svoboda y K. Fennema (eds.), *Hunters of the Golden Age: The Mid Upper Paleolithic of Eurasia*, Leiden, University of Leiden, 2000, pp. 59-75; O. Soffer, J.M. Adovasio y D.C. Hyland, “The ‘Venus’ Figurines: Textiles, Basketry, Gender and Status in the Upper Paleolithic”, *Current Anthropology*, 41, 2000, pp. 511-537.

¹⁹⁴ M.S. Corchón Rodríguez, “La corniche cantabrique entre 15000 et 13000 ans BP: la perspective donnée par l’art mobilier”, *L’Anthropologie*, 101, 1997, pp. 114-143; B. Delluc y G. Delluc, *L’art pariétal...*, *op. cit.*; H. Delporte y J. Clottes (eds.), *Pyrénées préhistoriques: arts et sociétés*, París, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1996; C. González Sáinz, *El Magdaleniense superior-final de la región cantábrica*, Santander, Tantín y Universidad de Cantabria, 1989; D. Vialou, “L’art des grottes...”, *op. cit.*

¹⁹⁵ P. Arias, C. González Sáinz, A. Moure y R. Ontañón, *La Garna: un descenso al pasado*, Santander, Gobierno de Cantabria y Universidad de Cantabria, 1999; P.G. Bahn, “Cave Art without

en el análisis, registro y examen de imágenes paleolíticas¹⁹⁶ y estudios en la distribución geográfica y espacial de arte paleolítico¹⁹⁷ continúan enriqueciendo el campo de las culturas visuales paleolíticas. Como resultado, los estudios de arte paleolítico son un área dinámica y multidisciplinaria que ha incorporado muchas actividades, prácticas e ideas de otras disciplinas. El reto es determinar si estos desarrollos recientes definen lo que podría constituir un cambio de paradigma en la conceptualización de las imágenes del Paleolítico.

CONCLUSIÓN

La pregunta de si nos movemos hacia una conceptualización nueva de las imágenes paleolíticas es compleja, ya que hay signos que indican tanto la permanencia de las categorías tradicionales como la influencia de los nuevos modelos explicativos. Como demuestra el análisis de la bibliografía, conceptos tales como arte rupestre y arte portable son aún la forma primaria de clasificar las obras de arte del Paleolítico en diccionarios, enciclopedias, libros de texto y especializados. Después de muchos años de uso, estos términos están ampliamente aceptados por los investigadores y el

the Caves”, *Antiquity*, 69, 1995, pp. 231-237; J. Clottes, “Paleolithic Petroglyphs at Foz Coã, Portugal”, *International Newsletter on Rock Art*, 10, 1995, p. 2; J. Clottes y J. Courtin, *Cosquer redécouvert*, París, Seuil, 2005; N. Conard, “Paleolithic Ivory Sculptures...”, *op. cit.*; N. Conard, “A Female Figurine from the Basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in Southwestern Germany”, *Nature*, 459, 2009, pp. 248-252; J.M. Geneste (ed.), *Recherches pluridisciplinaires dans la grotte Chauvet*, París, Société Préhistorique Française, 2005; P. Pettitt, P. Bahn y S. Ripoll (eds.), *Paleolithic Cave Art at Creswell: Crags in European Context*, Oxford, Oxford University Press, 2008; B. Delluc y G. Delluc, *Lascaux retrouvé*, Périgueux, Pilote 24, 2003.

¹⁹⁶ P.G. Bahn, “Location, Location: What Can the Positioning of Cave and Rock Art Reveal about Ice Age Motivations?”, en A. Pastoors y G.C. Weniger (eds.), *Höhlenkunst und Raum: Archäologische und architektonische Perspektiven*, Dusseldorf, Jan van der Most, 2003, pp. 11-20; C. Fritz y G. Tosello, “The Hidden Meaning of Forms: Methods of Recording Paleolithic Parietal Art”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 14, 2007, pp. 48-80; M. Lorblanchet y P.G. Bahn (eds.), *Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or Where Do We Go from Here?*, Oxford, Oxbow, 1993; A. Pastoors y G.C. Weniger, “Cave Art in Context: Methods for the Analysis of the Spatial Organization of Cave Sites”, *Journal of Archaeological Research*, 19, 2010, pp. 377-400.


¹⁹⁷ C. Chippindale y G. Nash, *The Figured... op. cit.*; C. Fritz, G. Tosello y G. Sauvet, “Groupes ethniques, territoires, échanges: la ‘notion de frontière’ dans l’art magdalénien”, en N. Cazals, J. González Urquijo y X. Terradas (eds.), *Frontières naturelles, frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, pp. 165-182; C. Gamble, *The Paleolithic Settlement of Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; M. Ross, “Emerging Trends in Rock-art Research: Hunter-gatherer Culture, Land and Landscape”, *Antiquity*, 75, 2001, pp. 543-548.

público general. En este sentido heurístico y práctico, estas categorías son modos para referirse al arte prehistórico, aprobados por la tradición, que han demostrado ser útiles de varias maneras. Al mismo tiempo, estamos entrando en un nuevo periodo marcado por la rápida diversificación de los acercamientos a la imaginería visual paleolítica, una creciente inseguridad respecto de las suposiciones subyacentes involucradas en nuestras interpretaciones y nuevas cuestiones ontológicas y epistemológicas sobre los significados múltiples de las representaciones prehistóricas. La creciente globalización de este campo, la trascendencia de los descubrimientos recientes, los avances en metodologías técnicas y el surgimiento de nuevos acercamientos al arte, las imágenes y el simbolismo están definiendo nuevos marcos de trabajo en los que una sola clasificación, tal como la dicotomía parietal-portable, no tiene un papel que abarque todo. De hecho, la investigación contemporánea en las culturas visuales del Pleistoceno es tan global y fragmentaria que es difícil anticipar la emergencia de un nuevo programa unificado y un paradigma. Como ha sucedido con muchas otras disciplinas, los estudios de arte paleolítico han entrado en una época marcada por la diversidad y multiplicidad de acercamientos y perspectivas, por lo tanto, es razonable esperar un creciente número de categorías, términos, conceptos e ideas que se aplicarán a la descripción, análisis e interpretación de las imágenes del Pleistoceno en los años venideros. En este contexto fluctuante, la historia de la arqueología puede contribuir a la investigación moderna al recordarles a los investigadores que sus formas de conceptualizar las imágenes del Pleistoceno no son clasificaciones atemporales. Las categorías principales involucradas en el entendimiento de las imágenes prehistóricas será *siempre* el producto de universos sociales que están históricamente situados y datados, independientemente de si el universo es el contexto social de la sociedad burguesa a finales del siglo XIX o el mundo tecnológico y globalizado de comienzos del siglo XXI. Los arqueólogos, al igual que los científicos, tienden a olvidar los orígenes históricos de sus conceptos. Esto es lo que Bourdieu llama “amnesia génesis”,¹⁹⁸ es decir, la transformación de distinciones sociales y culturales, tal como la dicotomía

¹⁹⁸ P. Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 297.

parietal-portable, a unas naturales. Contra la amnesia, los investigadores deben estar muy al tanto de sus propias subjetividades e influencias en sus estrategias de interpretación. En este sentido, la historia de la arqueología puede ayudar a los científicos a entender mejor los mecanismos sociales que orientan sus prácticas. Esta historia cultural se escribió con la esperanza de contribuir a esta reflexión.

AGRADECIMIENTOS

La investigación para este artículo académico fue financiada por la Memorial University of Newfoundland (Canadá) y el Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria (España). Estamos muy agradecidos con los colegas que comentaron en versiones anteriores este artículo académico y ofrecieron su ayuda para nuestra investigación, incluyendo a Jean Clottes, Noël Coye, Claude Blanckaert, Víctor M. Fernández, César González Sáinz, Arnaud Hurel, John Robb, Nathan Schlanger, Alain Schnapp, Lawrence G. Straus, Eduardo Palacio-Pérez y Randall White. Gracias a Chris Henshilwood, Francesco D'Errico y, especialmente, a Jean Clottes por las fotografías utilizadas en este artículo. Estamos muy agradecidos con los siete colegiados anónimos de JARE por sus comentarios constructivos. Finalmente, agradecemos especialmente a Jennifer Selby por su asistencia editorial y a Gary Feinman por su apoyo. 

BIBLIOGRAFÍA RECIENTE

- Audouze, N. y N. Schlanger (eds.), *Autour de l'homme: contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*, Antibes, APDCA, 2004.
- Aujoulat, N., *Lascaux: le geste, l'espace et le temps*, París, Seuil, 2004.
- Azéma, M., *L'art des cavernes en action*, París, Errance, 2009-2010.
- Bahn, P.G. (ed.), *An Enquiring Mind: Studies in honor of Alexander Marshack*, Oxford, Oxbow Books, 2009.
- Bahn, P.G. (ed.), *Prehistoric Rock Art: Polemics and Progress*, Nueva York, Cambridge University Press, 2010.
- Bahn, P.G. y P. Pettitt (eds.), *Britain's Oldest Art: The Ice Age Cave Art of Creswell Crags*, Swindon, English Heritage, 2010.

- Bégouën, R., C. Fritz, G. Tosello, J. Clottes, A. Pastoors y F. Faist, *Le sanctuaire secret des bisons: Il y a 14000 ans, dans la caverne du Tuc d'Audoubert*, París, Somogy, 2009.
- Berghaus, G. (ed.), *New Perspectives on Prehistoric Art*, Westport, Praeger, 2004.
- Blundell, G., C. Chippindale y B. Smith (eds.), *Seeing and Knowing: Understanding Rock Art with and without Ethnography*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2011.
- Bocherens, H., D.G. Drucker, D. Billiou, J.M. Geneste y J. van der Plicht, "Bears and Humans in Chauvet Cave (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche, France): Insights from Stable Isotopes and Radiocarbon Dating of Bone Collagen", *Journal of Human Evolution*, 20, 2006, pp. 370-376.
- Bosinski, G., *Homo sapiens: l'histoire des chasseurs du Paléolithique Supérieur en Europe (40 000-10 000 av. J.-C.)*, París, Errance, 1991.
- Clottes, J., *World Rock Art*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute, 2002.
- Clottes, J. *Les cavernes de Niaux: art préhistorique en Ariège-Pyrénées*, París, Errance, 2010.
- Clottes, J., *Pourquoi l'art préhistorique?*, París, Gallimard, 2011.
- Clottes, J. (ed.), *La grotte Chauvet: l'art des origines*, París, Seuil, 2001.
- Clottes, J. y J.D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées*, París, Seuil, 1996.
- Clottes, J. y M. Azéma, *Les félins de la grotte Chauvet*, París, Seuil, 2005.
- Clottes, J. y J.D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées, Suivi de Après "Les Chamanes" polémique et réponses*, París, Seuil, 2007.
- Conard, N., M. Malina, S. Münzel y F. Seeberger, "Eine Mammutelfenbeinflöte aus dem Aurignacien des Geißenklösterle: Neue Belege für eine musikalische Tradition im frühen Jungpalaolithikum auf der Schwäbischen Alb", *Archäologisches Korrespondenzblatt*, 23, 2004, pp. 447-462.
- Coye, N. (ed.), *Sur les chemins de la préhistoire: l'Abbé Breuil, du Périgord à l'Afrique du Sud*, París, Somogy, 2006.
- Delluc, B. y G. Delluc, *Dictionnaire de Lascaux*, Burdeos, Éditions Sud-Ouest, 2008.
- Dissanayake, E., *Art and Intimacy: How the Arts Began*, Seattle, University of Washington Press, 2000.
- Domingo Sánz, I., D. Fiore y S.K. May (eds.), *Archaeologies of Art: Time, Place, Identity*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2008.

- Fortea, F.J., “Los comienzos del arte paleolítico en Asturias: aportaciones desde una arqueología contextual no postestilística”, *Zephyrus*, 53-54, 2000-2001, pp. 177-216.
- Garate Maidagán, D., “Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea”, *Trabajos de Prehistoria*, 65, 2008, pp. 29-47.
- Garate Maidagán, D., “Perdurance des traditions graphiques dans l’art pariétal pré-magdalénien des Cantabres”, *INORA*, 50, 2008, pp. 18-25.
- Gély, B. y M. Azéma, *Les mammouths de la grotte Chauvet*, París, Seuil, 2005.
- González Sáinz, C., “De quelques particularités des centres pariétaux paléolithiques dans la région cantabrique”, *Préhistoire, Art et Sociétés*, LXII, 2007, pp. 19-36.
- González Sáinz, C., “Dating Magdalenian Art in North Spain: The Current Situation”, en P. Pettitt, P. Bahn y S. Ripoll (eds), *Palaeolithic Cave Art at Creswell: Crags in European Context*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 247-262.
- González Sáinz, C. y C. San Miguel, *Las cuevas del desfiladero: arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza (Cantabria-Vizcaya)*, Santander, Universidad de Cantabria y Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2001.
- González Sáinz, C., R. Cacho y T. Fukazawa, *Arte paleolítico en la región cantábrica: base de datos multimedia photo VR*, Santander, Universidad de Cantabria, 2003.
- Guthrie, R.D., *The Nature of Paleolithic Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Jorge, V.O. (ed.), *Dossier côa*, Oporto, Sociedade Portuguesa de Antropologia Etnologia, Oporto, 1995.
- Lewis-Williams, J.D., *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 2002.
- Lewis-Williams, J.D. y S. Challis, *Deciphering Ancient Minds: The Mystery of San Bushman Rock Art*, Londres, Thames and Hudson, 2011.
- Lorblanchet, M., “The Archaeological Significance of the Results of Pigment Analyses in Quercy Caves”, *Rock Art Research*, 7, 1990, pp. 19-20.
- McDonald, J. y P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.
- Moro Abadía, Ó. y M.R. González Morales, “L’analogie et la représentation de

- l'art primitif à la fin du XIX^e siècle”, *L'Anthropologie*, 109, 2005, pp. 703-721.
- Moro Abadía, Ó. y M.R. González Morales, “Thinking About Style in the ‘Post-stylistic era’: Reconstructing the Stylistic Context of Chauvet”, *Oxford Journal of Archaeology*, 26, 2007, pp. 109-125.
- Moro Abadía, Ó. y M.R. González Morales, “Palaeolithic Art Studies at the Beginning of the 21st Century: A Loss of Innocence”, *Journal of Anthropological Research*, 64, 2008, pp. 529-552.
- Moro Abadía, Ó. y M.R. González Morales, “Redefining Neanderthals and Art: An Alternative Interpretation of the Multiple Species Model for the Origin of Behavioural Modernity”, *Oxford Journal of Archaeology*, 29, 2010, pp. 229-243.
- Moro Abadía, Ó. y M.R. González Morales, “Les origines de l’art et les théories sur l’évolution humaine: le cas français”, *L'Anthropologie*, 115, 2011, pp. 343-359.
- Moro Abadía, Ó. y F. Pelayo, “Reflections on the Concept of ‘Precursor’: Juan de Vilanova and the Discovery of Altamira”, *History of the Human Sciences*, 23, 2010, pp. 1-20.
- Moure Romanillo, A., C. González Sáinz y M.R. González Morales, *Las cuevas de Ramales de la Victoria (Cantabria): arte rupestre paleolítico en las cuevas de Covaianas y La Haza*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991.
- Moure Romanillo, A., C. González Sáinz, F. Bernaldo de Quirós y V. Cabrera Valdés, “Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas”, en A. Moure Romanillo (ed.), *El hombre fósil 80 años después: volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de Hugo Obermaier*, Santander, Universidad de Cantabria, 1996, pp. 295-324.
- Müller-Beck, H., N. Conard y W. Schürle (eds.), *Eiszeitkunst im Süddeutsch-Schweizerischen Jura*, Stuttgart, Anfänge der Kunst, Theiss, 2001.
- Palacio-Pérez, E., “Cave Art and the Theory of Art: The Origins of the Religious Interpretation of Palaeolithic Graphic Expression”, *Oxford Journal of Archaeology*, 29, 2010, pp. 1-14.
- Palacio-Pérez, E., “Salomon Reinach and the Religious Interpretation of Palaeolithic Art”, *Antiquity*, 84, 2010, pp. 853-863.
- Palacio-Pérez, E., “The Origins of the Concept of ‘Palaeolithic Art’: Theoretical Roots of an Idea”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 20 (4), 2012, pp. 682-714.

- Pastors, A. y G.C. Weniger, “Cave Art in Context: Methods for the Analysis of the Spatial Organization of Cave Sites”, *Journal of Archaeological Research*, 19, 2011, pp. 1-24.
- Petrognani, S. y E. Robert, “A propos de la chronologie des signes paléolithiques: constance et émergence des symboles”, *Anthropologie*, XLVII, 2009, pp. 169-180.
- Pike, A., D.L. Hoffmann, M. García-Diez, P. Pettitt, J. Alcolea, R. Balbín, C. González Sáinz, C. de las Heras, J.A. Lasheras, R. Montes, J. Zilhão, “U-Series of Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain”, *Science*, 336, 2012, pp. 1409-1413.
- Rosenfeld, A. y C. Smith, “Recent Developments in Radiocarbon and Stylistic Methods of Dating Rock-art”, *Antiquity*, 71, 1997, pp. 405-411.
- Sanchidrián Torti, J.L., “Arte paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica”, *Complutum*, 5, 1994, pp. 163-195.
- Sanchidrián Torti, J.L., *Manual de arte prehistórico*, Barcelona, Ariel, 2001.
- Sauvet, G., C. Fritz y G. Tosello, “L’art aurignacien: émergence, développement, diversification”, en N. Cazals, J. González Urquijo y X. Terradas (eds.), *Frontières naturelles, frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, pp. 319-338.
- Sauvet, G., R.H. Layton, T. Lenssen-Erz, P. Taçon y A. Włodarczyk, “Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art”, *Cambridge Archaeological Journal*, 19, 2009, pp. 319-336.
- Schürle, W. y N. Conard (eds.), *Zwei Weltalter: Eiszeitkunst und die Bildwelt Willi Baumeisters*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2005.
- Taçon, P.S., G. Li, D. Yang, S.K. May, H. Liu, M. Aubert, X. Ji, D. Curnoe y A.I. Herries, “Naturalism, Nature and Questions of Style in Jinsha River Rock Art, Northwest Yunnan, China”, *Cambridge Archaeological Journal*, 20, 2010, pp. 67-86.
- Tosello, G., C. Fritz y G. Sauvet, “Découverte d’une nouvelle figure dans la grotte supérieure de Gargas (Hautes-Pyrénées)”, *Préhistoire, Art et Sociétés*, LX, 2005, pp. 45-51.
- Vialou, D., *La préhistoire*, París, Gallimard, 1991.
- Vialou, D., *Au coeur de la préhistoire: chasseurs et artistes*, París, Gallimard, 1996.