



**REVISTA
CUADERNOS
de Arte Prehistórico**

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico
ISSN 0719-7012
Número 18
Julio-diciembre 2024
Páginas 1-40

DOI:<https://doi.org/10.58210/rcdap172>

El pasado en el presente. El arte rupestre en el arte contemporáneo

Past in the present. Rock art in contemporary art

María Pilar Casado López

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3128-124X>

mpilar.casadol@gmail.com

Recibido: 26-8-24 - **Aceptado:** 27-9-24 - **Publicado:** 1-1-25

Financiamiento

La investigación ha sido autofinanciada por la autora.

Conflicto de interés

La autora declara no presentar conflicto de interés.

Resumen

El imaginario rupestre se manifiesta en nuestros días reinterpretado y transformado por el tiempo transcurrido y por la creatividad y quehacer de los artistas contemporáneos. La inspiración y su expresión viene dada por la misma complejidad del cerebro del hombre atómicamente moderno del que formamos parte, junto al entorno y la diversidad con la que coexiste. Del mismo modo que la posteridad es propia del ser humano, la pervivencia es característica inherente al arte rupestre, por lo que las imágenes insisten en pervivir a través del tiempo, con cierto grado de independencia del quién y del por qué se realizaron en su momento. El objetivo de estas líneas es reflexionar sobre el revivir y la influencia del arte rupestre en artistas contemporáneos y hacer un sucinto recorrido por algunas muestras de arte actual en las que se identifica al arte rupestre como elemento iconográfico motivador.

Palabras clave

Arte rupestre, Arte prehistórico, Arte contemporáneo.

Abstract

The rock art imaginary is manifested in our days reinterpreted by the creativity and work of contemporary artists, the inspiration and its expression are given by the same complexity of the brain of the anatomically modern human of which we are a part. Just as posterity is inherent to the human being, survival is inherent to rock art, which is why images insist on surviving. The aim of these lines is to reflect on the influence of rock art in contemporary artists and to show some samples of current art in which rock art is identified as a inspiring iconographic element.

Key words

Roc Art, Prehistoric Art, Contemporary Art

Introducción

Del mismo modo que la posteridad es propia del ser humano, la pervivencia es inherente al arte rupestre, las imágenes insisten en pervivir a través del tiempo, con cierto grado de independencia del quién y del por qué se realizaron en un momento inicial. Pervivencia que le permite volver, no como el eterno retorno nietzscheano¹ sino como la imagen abierta a la novedad y a la diferencia, sin perder la esencia de la racionalidad o el estado chamánico o numinoso original².

El arte rupestre en cualquier punto del mundo y con desarrollos diversos, es un fenómeno ligado al pensamiento y al proceso mental humano, a la evolución intelectual, emocional y social del ser, como poblador de un territorio y paisaje, soporte de la memoria y legado de antepasados, como revela la plástica contemporánea, a la que determina siendo factor sustancial para algunos aspectos de su expresión³, por tanto, valoramos al arte rupestre como fenómeno antropológico integral y con presencia universal, donde no tiene cabida, para su estudio, la perspectiva univocista ni la visión únicamente antropocéntrica⁴.

¹ G. Didi-Huberman, Gestes d'air et de pierre. (París: Les Éditions de Munuit, 2017). Edición en español, Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes. (México: Canta Mares, 2020); G. Didi-Huberman, La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada editores, 2018), 548; E. H. Gombrich, Aby Warburg. Una biografía intelectual, Madrid: Alianza, 1992.

² R. Otto, Lo santo. Lo racional e irracional en la idea de Dios. (Madrid: Alianza, 1996), 29.

³ M. P. Casado, "El arte rupestre en México". Arqueología Mexicana núm. , 61. (2015), 8.

⁴ R. Braidotti, Lo posthumano. (Barcelona: Ed. Gedisa, Barcelona, 2015).

Al inicio de la compleja construcción humana y del despegue de nuestra manera de estar en el mundo, se produjo la emergencia de la inteligencia simbólica y de abstracción, que ha conducido a la construcción humana y al pensamiento complejo y es, a lo largo de este camino, una vez alcanzadas las capacidades cognitivas, cuando se desarrollaron varios procesos, los relacionados con solucionar la subsistencia, atender los procesos de organización social, considerar la atención al otro, al control del territorio y los recursos naturales o fomentar la transmisión a la descendencia. En todos ellos podemos advertir la asistencia de la imagen -arte rupestre-⁵, para cuya comprensión se han pulsado distintas corrientes del pensamiento humano, sin obviar que es asimismo objeto de percepción y, a la postre, de experiencia estética.

Los comienzos de la imagen como fenómeno propio de la evolución humana no son conocidos con precisión temporal, pero si ubicados en un punto del dilatado desarrollo antropológico. En el proceso cognitivo, la imagen (la forma) estaría en cierta capacidad cognitiva innata, pero también se nutriría de la experiencia sensorial, que se internaliza y posteriormente se plasma para continuar viviendo como parte del acontecer humano y, para lo que a estas líneas interesa, reinterpretada por la inspiración y fuerza creadora de artistas y diseñadores contemporáneos, expresión originada por la misma complejidad del cerebro del hombre atómicamente moderno, del que formamos parte, dando un nuevo presente y futuro al pasado.

El objetivo de estas líneas es analizar la vinculación del arte rupestre con las muestras de la plástica actual y reflexionar acerca de la influencia que ha tenido el arte más antiguo de la humanidad en artistas hodiernos y sobre los elementos formales universales que, iniciándose en la Prehistoria, se replican en nuestra contemporaneidad. Investigación respaldada por la metodología del análisis formal de las imágenes y asistida por un sucinto recorrido de muestras de arte actual, en las que se identifica el arte rupestre como elemento iconográfico motivador.

1. La génesis de la imagen rupestre

Cualquier consideración acerca de la sobrevida del arte rupestre comienza con una reflexión sobre el fenómeno evolutivo y su relación con el origen de la imagen. La presencia inicial del arte rupestre en la vida del hombre, de los grupos humanos anatómicamente modernos y tal vez previos⁶, estaría en sintonía con el

⁵ J. Clottes, *What is Paleolithic Art? Cave Paintings and the Dawn of Human Creativity*. Chicago: University of Chicago Press, 2016; Casado, M. P. "Estado de la cuestión referente al estudio del arte rupestre en México. 2015. En M. P. Casado y L. Miranbell (coords.), *Retos y perspectivas en el estudio del arte rupestre en México*. (México: Secretaría de Cultura, INAH, 2021), 10-50.

⁶ D. Hoffmann et al., "U-Th dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art". *Science* núm. 359. (2018): 912; D. Hoffmann et al., "Symbolic use of marine shells and mineral

surgimiento de ciertas capacidades cognitivas, como la abstracción, la conciencia refleja o el lenguaje simbólico, afín al concepto de que la mente es un sistema que va procesando información⁷. Es aceptado considerar la existencia de una idea previa como capacidad emergente, impronta estampada en el ser humano que, una vez dadas las condiciones, se manifestaría y traduciría en la obra de arte rupestre. La capacidad cognitiva previa conduciría al cambio, en el que estaría igualmente presente la interacción con el entorno y los factores ambientales no siendo solamente la genética y la predisposición conductual del individuo las que actuarían en el hecho de la creación⁸.

A partir de estas ideas es posible pensar que, en la generación ancestral de la imagen, podrían haber influido sutilmente estímulos naturales como factores detonantes accidentales, basados en la naturaleza de las formas, el color, la luz y factores físicos y emocionales⁹. No se plantean como indicadores precisos de su origen, sino como información perceptual recibida por el cerebro, en el camino hacia la consecución de la imagen. A modo de ejemplo, en la mancha roja de sangre que, de forma fortuita, fue expelida y precipitada a la pared de la cueva u oquedad a la hora de manipular o destazar un animal. Posiblemente, la intensidad, el brillo del color rojo de la sangre y el hecho de la caza, pudieron transformarse a posteriori en manchas y puntos, algunos de ellos incluidos entre las más antiguas manifestaciones del arte¹⁰. Elementos universales presentes en la imaginería desde el paleolítico hasta los grupos autóctonos y artistas contemporáneos.

O en el hecho involuntario de deslizar los dedos sobre la superficie limosa de las paredes o suelo de las cuevas, la arena u otras superficies dóciles de manejo, generando líneas y figuras *a priori* sin identificación con la realidad circundante. Imágenes no referidas a los grabados digitales paleolíticos presentes en numerosas cuevas (Altamira, Salitre, Las Chimeneas, Hornos de la Peña u

pigments by Iberian Neandertals 115,000 years ago". Science Advances núm. 4. (2018b): 5255; J. Zilhão, "Modernos y neandertales en la transición del Paleolítico medio al superior en Europa". Espacio, Tiempo y Forma num. 1. (2008): 47.

⁷ S. Mithen, *The Prehistory of Art. The Cognitive Origins of Art Religion and Science*. (Londres:Thames and Hudson, 1999); D. Lewis-Williams, *La mente en la caverna: la conciencia y los orígenes del arte*. (Madrid: Akal, 2004).

⁸ J. Vera, "La revolución abstracta: tiempo y modo". En R. Patiño y B. Yáñez (coords.), *Historia natural del arte y evolución de la cognición*. México: Universidad de Puebla, (2018), 181.

⁹ M. P. Casado, "Singularidad en los inicios de la gráfica rupestre del norte de México". En A. Malbrán, V. Ortega y A. Martínez (coords.), *Arqueología de la Frontera Norte*. (México: INAH, 2023), 80.

¹⁰ A. Pike et al., "En los orígenes del arte rupestre Paleolítico: dataciones por la serie del Uranio en las cuevas de Altamira, El Castillo y Tito Bustillo". En C de las Heras (coord.), *Pensando el Gravetiense: nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico*, Monografías del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira núm., 23. (2012): 461-475; D. Hoffmann et al., "U-Th dating of Carbonate Crusts...", 2018a; D. Hoffmann et al., "Symbolic use of marine...", 2018b, 5255.

Oxocelhaya, entre otras) denominados *macarroni*¹¹, muy distantes de este primer impulso hacia la imagen, aunque posible preludio de ellas.

En la apreciación del fuego, en principio difícil de conseguir y controlar, del que se obtiene calor y luz, en torno al que pudo haberse originado el fenómeno de la comunicación y la vinculación afectiva entre los componentes del grupo, accionando la memoria colectiva con narraciones comunes. Además, se erige en un elemento que emite formas caóticas¹², generadoras de diversidad de siluetas apreciadas de forma directa o proyectadas en las paredes de cuevas o al aire libre en momento de penumbra, que, instaladas en el discurrir cognitivo, formarían líneas o meandros, precursoras de las halladas en el arte rupestre.

En la observación de los círculos concéntricos, creados al caer un objeto sobre una superficie de agua en quietud o la espiral, imágenes que con posterioridad están presentes en el arte rupestre prehistórico, frecuentes en conjuntos de petroglifos, por lo general, asociados a grupos agroalfareros. En el reconocimiento de las formas que brinda la naturaleza, identificadas por el cerebro como patrones de información adquirida, conocido como el fenómeno de la pareidolia, donde la imagen hace surgir de inmediato asociaciones de la memoria¹³. El procesamiento de la información recibida visualmente en el cerebro, puede concretar formas reconocibles en la naturaleza¹⁴ y posible preludio de imágenes del arte rupestre, entre ellas, las formadas mediante el uso de relieves de la roca¹⁵ que, junto con el impacto de la luz, la sombra y unos sencillos toques intencionados de pintura, figurarían ciertas formas.

O el conocimiento del colorante natural y, en general, de la pigmentación y decoración corporal, de trazos en las cortezas de los árboles u otros soportes que habría contribuido al proceso de bosquejar imágenes¹⁶. Por tanto, en la génesis del arte rupestre están presentes, en principio, los elementos cognitivos ancestrales como operaciones de la inteligencia al unísono de la injerencia del entorno y sería en este caminar ancestral donde entrarían los estímulos detonantes accidentales comentados. Una vez observada la imagen, adquirida la

¹¹ H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal*. (Montignac: Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952); H. Alcalde del Río, H. Breuil y L. Sierra, *Les Cavernes de la Région Cantabrique*. (Mónaco: Imprimerie Vve. A. Chêne, 1911); A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'Art Occidental*. (París: Ed. Mazenod, 1971); O. Rivero, "Los recursos técnicos en el arte paleolítico: una aproximación desde las cadenas operativas". *Revista Kobie* núm. 16. (2017), 93.

¹² E. Lorenz, *The Essence of Chaos*. Washington: University of Washington Press, 1996.

¹³ M. Melot, *Breve historia de la imagen*. (Madrid: Siruela, 2010), 22.

¹⁴ M. P. Casado, "El arte rupestre como elemento transformador en la construcción del paisaje, México". *Revista Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 7 (2019), 178.

¹⁵ R. Asiain, R. Ontañón y P. Saura. "Animals Hidden in Plain Sight: Stereoscopic Recording of Palaeolithic Rock Art at La Pasiega Cave, Cantabria". *Antiquity* núm. 97,395. (2023):1084-1099.

¹⁶ E. Hovers et al., "An Early Case of Color Symbolism: Ochre Use by Modern Humans in Qafzeh Cave". *Current Anthropology* núm. 44, 4. (2003): 491-522; M. P. Casado, "Singularidad en los inicios de la gráfica...", 2023, 79.

capacidad simbólica y desarrollado un mínimo apoyo técnico específico (conocimiento del soporte, logro del utillaje y los materiales idóneos), se le concedería la función que dicta el individuo o el grupo¹⁷, como vehículo conceptual del pensamiento y transmisión de conocimiento, pues el lenguaje visual tiene gran capacidad de comunicación y puede traspasar fronteras intergrupales y niveles culturales diversos¹⁸.

Desde mediados de la centuria pasada y en la presente, la aplicación de nuevas tecnologías para la datación de pintura rupestre proporcionó datos que produjeron algunos cambios en el panorama cronológico convencionalmente aceptado, dataciones que han puesto a discusión algunos paradigmas establecidos sin apenas controversia¹⁹. Las fechas publicadas sobre costras en la pintura de tres cuevas españolas (La Pasiega, Maltravieso y Ardales) le asignan una antigüedad considerable²⁰, dataciones que se suman a las existentes para figuras de otros sitios peninsulares²¹, así como para yacimientos del sudeste asiático (Indonesia, Borneo, Timor oriental), relacionadas con el desempeño antropológico del área²².

Las fechas indican que detrás del arte rupestre existió un grupo humano con significativo desarrollo cognitivo, sin excluir la idea de una culturalidad neandertal²³. Para estos momentos, la capacidad de abstracción y el pensamiento simbólico ha sido corroborado por varios elementos diagnósticos, algunos presentes entre los neandertales, a destacar, la disposición de ofrendas florales, huesos de animales y pigmentos a modo de ritual funerario²⁴; en el uso de adornos²⁵; en la manipulación de conchas²⁶; en el manejo del uso social y grupal

¹⁷ Hodgson, D. *The Roots of Visual Depiction in Art: Neuroarchaeology, Neuroscience and Evolution*. (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019).

¹⁸ Mithen, S. *The Prehistory of Art...*, 1999.

¹⁹ A. Nowell, "Defining Behavioral Modernity in the Context of Neanderthal and Anatomically Modern Human Populations". *Annual Review of Anthropology* núm. 39. (2010): 443; J. Zilhão, "Modernos y neandertales en la transición...", 2008, 47.

²⁰ D. Hoffmann et al., "U-Th dating of Carbonate Crusts...", 2018a; D. Hoffmann et al., "Symbolic use of marine...", 2018b, 5255; A. Pike et al., "En los orígenes del arte rupestre...", 2012: 1409.

²¹ H. Collado et al., "A vueltas con las primeras manifestaciones de arte rupestre paleolítico: los grabados de la cueva de la Zarzamora (Perogordo, Segovia)". *Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 2. (2016), 35.

²² D. Hoffmann et al., "U-Th dating of Carbonate Crusts...", 2018a; D. Hoffmann et al., "Symbolic use of marine...", 2018b, 5255.

²³ L. Slimak et al., "Comment on "U-Th dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art". *Science* núm. 361. (2018): 6408.

²⁴ E. Trinkaus, "Pathology and posture of the La Chapelle-aux-Saints Neandertal". *American Journal of Physical Anthropology* num. 67. (1985): 19; J. Zilhão, "Modernos y neandertales en la transición...", 2008, 47.

²⁵ W. Roebroeks et al., "Use of Red Ochre by Early Neanderthals". *Proceedings of the National Academy of Science, PNAS* núm. 109, 6. (2012): 1889; E. Hovers et al., "An Early Case of Color Symbolism...", 2003, 491.

del espacio; en la empatía con los congéneres²⁷, hecho que determina la capacidad reflexiva hacia el “otro”²⁸ o en la elaboración de industria lítica y ósea que hacen viable la idea neandertal²⁹. Mediante la imagen trascendieron las ideas y pensamientos a la heredad, siendo en el tiempo de pervivencia³⁰ cuando alcance a los artistas modernos y contemporáneos.

2. La imagen rupestre en el universo cultural y artístico contemporáneo

De las imágenes prehistóricas que han permanecido en el imaginario colectivo de algunas comunidades y de la experiencia estética que proyectan, es de lo que se nutren ciertos artistas contemporáneos. El fenómeno de la creación abarca muchas disciplinas, pero, para estas líneas, consideramos únicamente las artes plásticas: la pintura, el diseño, la instalación, el arte urbano y el cine ya que tienen en la imagen el elemento constructor. En este ejercicio incluimos, en distintos apartados, obras: fruto de la inspiración surgida directamente de la imagen rupestre prehistórica; su presencia en la recuperación gráfica de lo sagrado; en el uso de la imagen rupestre por estados e instituciones; en el diseño gráfico actual; en el *graffiti* y en el cine, de las que hay un acervo importante, seleccionando solamente algunas significativas.

2.1. La inspiración de Altamira

El interés de Mathias Goeritz (1915-1990), artista alemán que llegó a España en los años cuarenta, aunque buena parte de su obra la desarrolló en México, por las pinturas de la cueva de Altamira, desembocó en la creación de la conocida Escuela de Altamira, con sede en Santillana del Mar³¹. Su entusiasmo por Altamira le llevó a escribir un manifiesto donde expresaba la belleza y la necesidad de volverse hacia las pinturas prehistóricas: “Crear el ambiente para que florezca un arte que no sea parecido sino igualmente vivo, esencial y humano como el arte creado por el Hombre de Altamira” (Figura 1).

²⁶ D. Hoffmann et al., “U-Th dating of Carbonate Crusts...”, 2018a; D. Hoffmann et al., “Symbolic use of marine...”, 2018b, 5255.

²⁷ E. Trinkaus, *The Shanidar Neandertals*. (New York: Academic Press, 2014).

²⁸ A. Nowell, “Defining Behavioral Modernity...”, 2010, 449; J. Zilhão, “Modernos y neandertales en la transición...”, 2008.

²⁹ J. J. Alcolea y R. de Balbín, “C14 et style. La chronologie de l’art pariétal à l’heure actuelle”. *L’anthropologie* núm. 111, (2007): 433-466; L. Slimak et al., “Comment on “U-Th dating of Carbonate...”, 2018.

³⁰ M. P. Casado, “El tiempo en el arte rupestre. de los grupos cazadores recolectores a etnias vigentes de México. *Revista Salduie* núm. 22. (2022): 7.

³¹ H. Devesa, *La Escuela de Altamira. Un hito en la renovación del arte español de posguerra (1948-1952)*. (Navarra: Ed. Eunsa, 2021), 88.



Figura 1

Mathias Goeritz, Cartel de las Cuevas de Altamira, 1948.
Imagen: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
<https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/96178>.

El grupo pionero lo componían pintores, escultores, arquitectos, historiadores, músicos y poetas, quienes acordaron generar un foro de discusión sobre las vanguardias artísticas, sin perder de vista la relación con el arte prehistórico. A partir de este espacio, pretendían alentar una brisa de novedad y apertura en un momento especial de la vida y cultura española de la posguerra, con varias actividades, como la Semana Internacional de Arte, la edición de la revista *Bisonte* o monografías de la obra de ciertos artistas. Los trabajos de la Escuela abrieron espacios genuinamente renovadores y libres al considerar el arte rupestre como símbolo de un arte vivo y fuera del tiempo, siempre sin perder la esencia de Altamira³². No abundaremos en los detalles de la Escuela de la que existe información valiosa en los archivos del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, en Santillana del Mar.

La visita de Joan Miró (1893-1983) a la cueva en 1957 enfatizó su admiración por las pinturas, parece que fue Miró quien, en una entrevista en 1928, comentó "El arte está en decadencia desde la edad de las cavernas", convicción que materializó en las series de grabados: *Els Rupestres* y *Grans Rupestres*³³ (Figura 2).

³² R. Gullón, Primera reunión de la "Escuela de Altamira". Cuadernos Hispanoamericanos núm., 13. (1950): 83.

³³ J. Cook (ed.), Catalogo. El arte en la época de Altamira. Fundación Botín/The British Museum, 2013.



Figura 2

Joan Miró. Grans Rupestres 2. Imagen: Arts Dot.com. <https://es.artsdot.com/@/8EWL24-Joan-Miro-S%C3%A8rie-Grans-rupestres>.

De igual modo, Picasso se nutrió de las imágenes prehistóricas de Altamira y Lascaux y, aunque no estuvo en Altamira, la conoció a través de publicaciones que impregnaron parte de su obra, especialmente la realizada en el periodo de entreguerras y sobre las que se afirma haber pronunciado: “Después de Altamira, todo es decadencia”. En la serie de litografías *Le Taureau* (1945), realizadas en el taller de grabado de Mourlot, en París, Picasso recupera la figura del toro, animal bien representado en la antigüedad y elemento arraigado en el artista, donde es indudable el recuerdo ancestral de las figuras prehistóricas del animal (Figura 3).



Figura 3

Serie de litografías *Le Taureau*. Pablo Picasso (1945). Imagen: Gran Palais. Musée National Picasso-París. Mathieu Rabeau.

En 2023, el *Musée de l'Homme-Muséum National d'Histoire Naturelle*, conmemoró el 50 aniversario de la muerte de Pablo Picasso con una exposición de cuadros, dibujos, objetos, esculturas, cerámicas y cantos trabajados por el artista: *Picasso. La Préhistoire*, en la que se exhiben sorprendentes e inusitadas piezas vinculadas con el pasado. Entre ellas, la *Venus du gaz* (1945) (Figura 4a), inspirada en la célebre *Venus de Lespugue*³⁴, objeto *ready made* según Marcel Duchamp³⁵, hecho con el quemador de un horno de gas que, recuerda la figura de una mujer y sobre la que el pintor comentó a A. Malraux “¿Por qué me gusta mi Venus prehistórica? ¡porque nadie sabe nada de ella!”. Otras obras a destacar son, la *Estampa de azúcar de la mano de Picasso* (1936) (Figura 4b) que evoca las improntas de manos paleolíticas y *Mujer lanzando una piedra* (1931) (Figura 4c) que recuerda las formas onduladas de las pinturas de Lascaux. Estas y otras creaciones confirman la relación que tuvo Pablo Picasso con el arte prehistórico en el que se inspiró y le influyó, como uno de los pasos para sondear las formas primitivas de arte.



Figura 4

Pablo Picasso: a. *Venus du gaz*. 1945, Imagen: Grand Palais, Rachel Prat; b. *Estampa de azúcar de la mano de Picasso*, 1936; c. *Mujer lanzando una piedra*, 1931. Photos de l'exposition au Musée de l'Homme-Muséum National d'Histoire, Francia. Picasso Célébration 1973-2023.

³⁴ H. Delporte, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. (París: Ed Picard, 1993).

³⁵ G. Moure, Marcel Duchamp. *Obras, escritos, entrevista*. (Madrid: Ed. Polígrafa, 2009).

Pero el vínculo del arte contemporáneo y Altamira sigue vigente; en un evento colateral a la 59 edición de la Exposición Internacional de Arte-Bienal de Venecia de 2022, se presentó la exposición de cuatro artistas, R. Gomez, N. Mora, D. Muñoz y S. Paredes, bajo el título *Con las Manos crecen los signos (With Hands Signs Grow)*, comisariada por Alfonso de la Torre, llevada, en 2023, al Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Espacio 1973. Se trata de un conjunto de microrrelatos donde se vinculan las pinturas prehistóricas y el arte contemporáneo³⁶. Recientemente, Miguel Á. Tornero, en *collage* fotográfico, presentó la cueva como una celebridad: *Rockstar* (Figura 5), considerando el arte rupestre como el primigenio, donde todo arte tiene su origen³⁷. Con toda certeza, la influencia de Altamira en artistas y proyectos futuros, seguirá estando presente y continuará poniendo en valor el rico patrimonio rupestre.

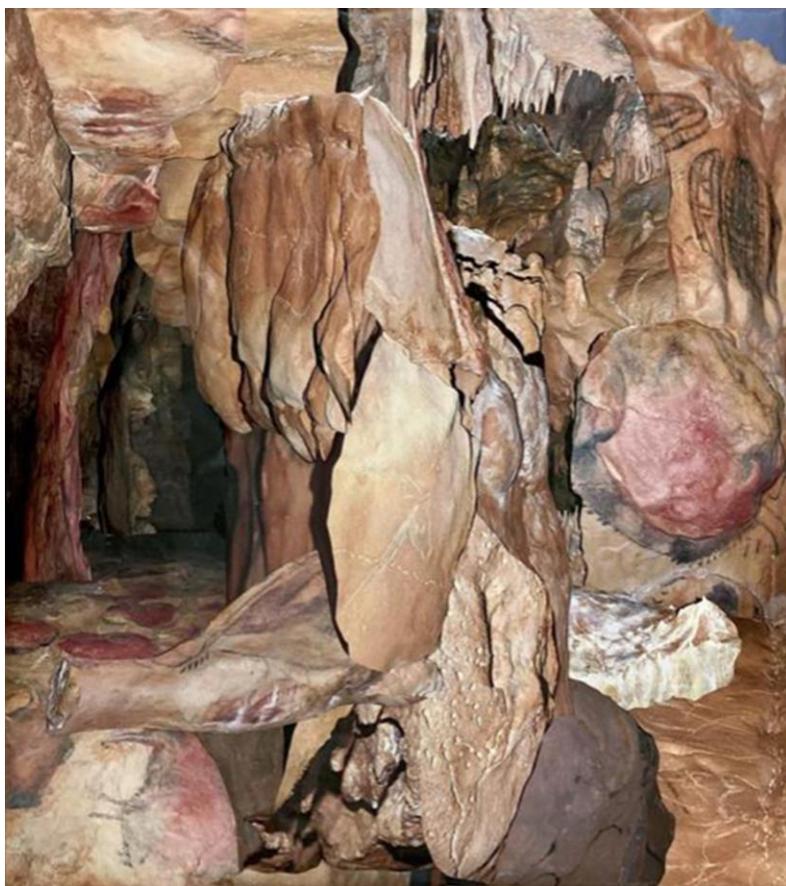


Figura 5

Miguel Á. Tornero. Exposición: *Rockstar*. 2023. Imagen: Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. Santillana del Mar. Ministerio de Cultura y Deporte, España.

³⁶ A. de la Torre, A. Con las manos crecen los signos (With Hands Signs Grow). Exposición, Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. Santillana del Mar, 2023.

³⁷ M. Tornero, *Rockstar*. Exposición, Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. Santillana del Mar, 2023

2.2. El arte rupestre inspiración para otros artistas

En la década de los 60, de la centuria pasada, el movimiento *Land Art*³⁸ puso en el punto de mira a la naturaleza como soporte de la obra de arte, es en este movimiento en el que se inserta la obra de Robert Smithson (1938-1973), artista norteamericano que realizó la afamada *Spiral Jetty* (Muelle en espiral) (1970), situada en el Gran Lago Salado (Utah), como ejemplo metafórico de los fenómenos geológico-naturales, relacionada a su vez con las teorías físicas sobre la dualidad espacio-tiempo. La espiral está presente en el arte rupestre en muchos y muy distantes yacimientos, y aunque no se manifiesta una influencia directa con el artista, si existió el conocimiento como heredad de nuestros ancestros. La espiral seleccionada para establecer la comparativa, es una de las grabadas en Las Labradas (Sinaloa), yacimiento compuesto por dos conjuntos que suman unos 700 de grabados, situado en el litoral del Pacífico, próximo a la línea del Trópico de Cáncer y con un simbolismo relacionado a aspectos astronómicos y al chamanismo (Figura 6).



Figura 6

a. Grabado de espiral, Las Labradas, Sinaloa. Foto: Centro INAH Sinaloa; b. *Spiral Jetty*, Foto: R. Smithson 1970. Licencia Creative Commons.

De igual modo, en el movimiento *Land Art* se incluye la obra *El círculo roto-Broken Circle*-(2006) situada en Emmen, Países Bajos, de gran complejidad para su elaboración, que vuelve a manifestar la idea del movimiento. La espiral y los círculos son imágenes que se prodigan en el arte rupestre universal, algunos de los más importantes conjuntos se hallan a lo largo de la cornisa atlántica europea y la vertiente del Pacífico americano, además de otras muchas regiones. Los grupos ancestrales, al observar las formas de la naturaleza, debieron descubrir estructuras naturales en círculo y espiral, que asociaron a fenómenos también universales, al agua, al ciclo de la vida, a los procesos de transformación, al

³⁸ T. Raquejo, *Land Art*. (Madrid: Ed. Nerea, 1998).

mundo infinito y perenne o a particulares rituales como los vuelos espiraloides de los chamanes. En la actualidad, el uso de la figura de espiral está muy presente en instalaciones, en el arte digital y en soluciones arquitectónicas.

Otras formas recurrentes en el arte rupestre son las grecas y los laberintos, preferentemente de temporalidad postpaleolítica, asociadas al mundo agroalfarero, formas que se repiten en la decoración cerámica o en el ornamento arquitectónico. La obra sobre tela *Dédalo ideó una vez en Cnosos una pista de baile para Ariadna* (2019-2023) (Veneradas y Temidas, Caixa Forum, 2023) de Tania B. Judith (Barcelona 1988), representa los motivos simbólicos y de representación mental de: Ariadna como una bacante bailando, el minotauro hibridado con el bisonte de Altamira y en el centro el laberinto, como pista de baile, con la misma disposición que en los grabados del noreste mexicano³⁹ (Figuras 7a y 7b).



Figura 7

- a. *Dédalo ideó una vez en Cnosos una pista de baile para Ariadna*. (Veneradas y Temidas, Caixa Forum, 2023), Tania Berta Judith. Foto: M. P. Casado, 2023; b. Laberinto grabado en Parras, Coahuila. Foto: J. Flores V.

En 2022, ocupando el emblemático edificio que albergó a Barneys en Nueva York, se realizó la exposición *LOUIS, 200 Trunks, 200 Visionaries*, con Faye McLeod como directora de imagen. Se trata de una instalación vibrante, donde el color y la explosión de formas inundan las pupilas del visitante, sin embargo, en la primera sala se le recibe con un tapiz sobrio bajo el título: *Nomad, 2021*, de la autora Alexandra Kehayoglou⁴⁰, quien trabaja la lana de modo artesanal, “mientras haya lana... todo se puede hacer” (Biografía A. Kehayoglou 2023). En el tapiz hay representadas manos en positivo y negativo sobre un fondo de colores neutros que evoca la superficie de la roca, es un recordatorio evidente del panel principal de la Cueva de las Manos, Provincia de Santa Cruz, Patagonia, Argentina.

³⁹ R. Rodríguez, *Coahuila Indígena*. (México: Secretaría de Cultura de Coahuila, 2018), 115.

⁴⁰ Biografía — Alexandra Kehayoglou. Accesible en alexandrakehayoglou.com.

Manos dibujadas por los primeros cazadores recolectores⁴¹ que hoy irrumpen en una muestra actual de concepción y contenidos vanguardistas (Figura 8). Las manos están presentes en las primeras muestras de arte paleolítico, en Gargas⁴², El Castillo, La Garma, Fuente del Salin, Maltravieso, Fuente del Trucho⁴³ o Cueva de las Manos⁴⁴, entre otras de latitudes y temporalidades diversas. Figuras que remiten a la expresión primigenia del ser humano, en la necesidad de aprehensión y dejar huella, de vinculación con la naturaleza como soporte y frontera entre lo real y lo mítico, igualmente como muestra de socialización y memoria colectiva del grupo, señalización del espacio o componentes de posibles diálogos.

De igual modo, los puntos y pequeños trazos, elementos sencillos y universales, han estado presentes en el arte prehistórico con largo recorrido, ejemplo fue el Puntillismo (G. P. Seurat 1859-1891), corriente que usó los puntos de colores primarios para producir efectos ópticos al ser vistos. En el arte paleolítico son numerosas las figuras hechas con puntos, como el bisonte de la cueva de Marsoulas⁴⁵ (Figura 9a), los conjuntos y líneas de puntos de Llonín, La Pasiega o El Castillo⁴⁶, las ciervas de Covalanas y La Haza⁴⁷ (Figura 9b) o los signos de la cueva del Castillo⁴⁸ (Figura 9c), algunas incluidas entre las más antiguas del arte rupestre⁴⁹. Igualmente, están presentes en pinturas y grabados

⁴¹ C. Gradin, C. Aschero y A. Aguerre, "Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos. Estancia Alto Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz)". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* núm. 10. (1976): 201-250.

⁴² P. Foucher, C. San Juan Foucher e Y. Rumeau, *La grotte de Gargas. Un siècle de découvertes. Édition Communautés de Communes du Canton de Saint-Laurent-de-Neste*, 2007; E. Mauduit, "Gargas ou la Caverne Revisitee". En P. Foucher, C. San Juan-Foucher e Y. Rumeau (Eds.), *La Grotte de Gargas. Un Siecle de Decouvertes. Communaute de Communes du Canton de Saint Laurent-de-Neste*. (2007): 43.

⁴³ H. Collado (coord.), *Handpas. manos del pasado. Catálogo de representaciones de manos en el arte rupestre paleolítico de la península ibérica*. (Badajoz: Junta de Extremadura, 2018).

⁴⁴ M. Onetto, *En tus manos. Cueva de las Manos*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2010; P. Schneier, A. Ponce y C. Aschero, "Arte rupestre, etnografía y memorias colectiva: el caso de Cueva de las Manos, Patagonia Argentina". *Revista uruguaya de antropología etnografía* núm. VI, 1 (2021): 71-85.

⁴⁵ A. Leroi-Gourhan, *A. Préhistoire de l'Art Occidental...*, 1971, 300.

⁴⁶ D. Gárate, "Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea". *Trabajos de Prehistoria* núm. 65, 2. (2008): 31.

⁴⁷ H. Alcalde del Río, *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander. Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña y El Castillo*. (Santander: Ed. Blanchard y Arce, 1906).

⁴⁸ M. P. Casado, *Los signos en el arte parietal paleolítico de la Península Ibérica. Serie Monografías Arqueológicas* núm. 20. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1977, 62.

⁴⁹ A. Pike et al., "U-series dating of Palaeolithic Art in 11 Caves in Spain", *Science* núm. 336, 6087. (2012): 1409-1413; S. Ripoll et al., "A chronological Proposal for El Castillo Cave (Puente Viesgo, Cantabria) Based on Its Iconographic Stratigraphy". *Boletón de la Sociedad de Arte y Arqueología* núm. LXXXV-LXXXVI. (2019-2020): 149-176.

de muchos sitios con arte rupestre de cualquier época. ¿Por qué no pensar que, tras la mente del hombre prehistórico, no hubo una motivación análoga a la de los artistas contemporáneos que pintan o graban elementos gráficos sencillos, con motivaciones surgidas de las necesidades, inseguridades, deseos, miedos, esperanzas o de la experimentación y expresión estética?

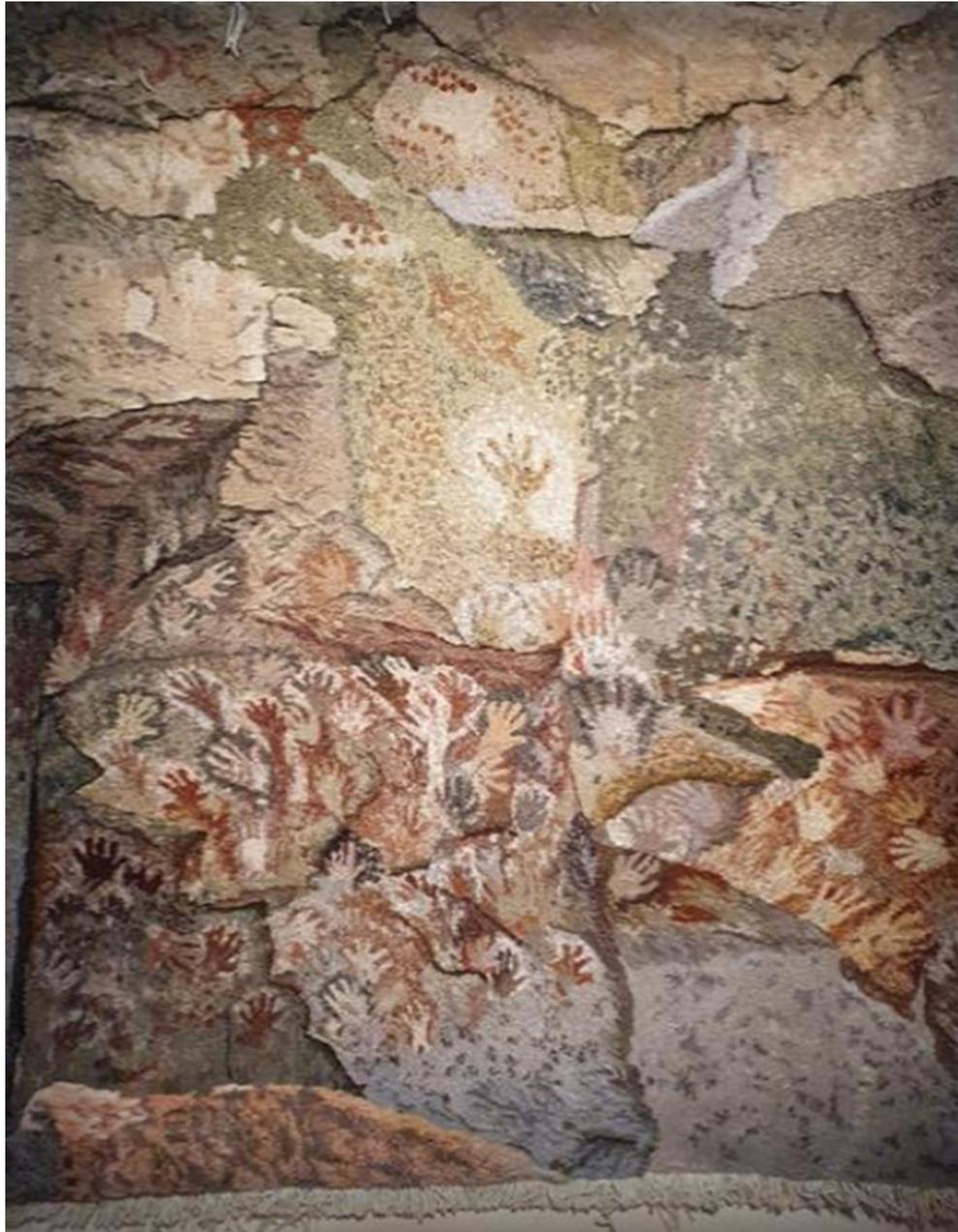


Figura 8

Alexandra Kehayoglou. Tapiz: *Nomad*, 2021. Exposición *Louis*. New York. Foto: M. P. Casado, 2022.

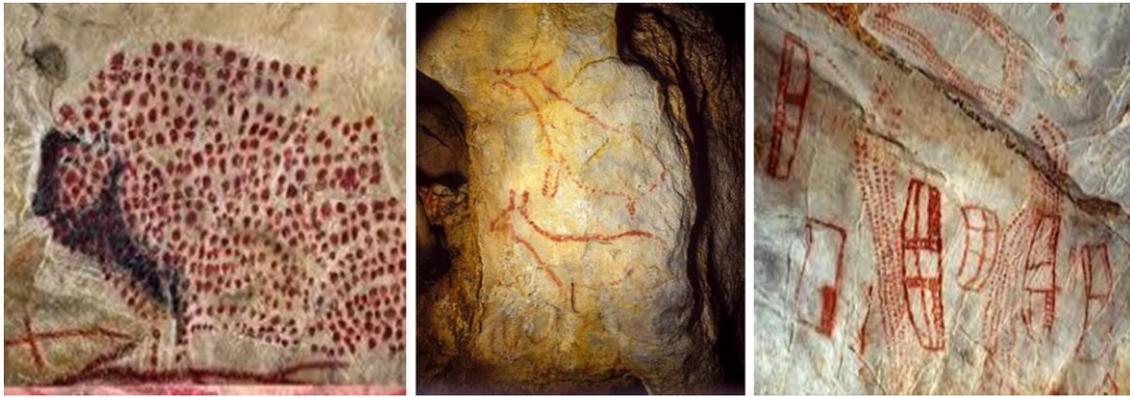


Figura 9

a. Cueva de Marsoulas. Science, Foto: Photo Library; b. Cueva de Covalanas, Foto: Pedro Saura; c. El Castillo. Fotos Cuevas Prehistóricas de Cantabria. Ministerio de Cultura y Deporte, España.

El uso abrumador de puntos en la pintura e instalaciones de la nipona Yayoi Kusama (1929), serie *Dots Obsession*, surge de las alucinaciones recurrentes de la artista. Para ella, los puntos y formas repetitivas aparecían como un cielo estrellado infinito, que usó a modo de terapia. Kusama dice: “El lunar tiene la forma del sol, que es símbolo de la energía del mundo y de nuestra vida, y tiene también la forma de la luna, que es la quietud. Los lunares no pueden estar solos, como sucede con la vida comunicativa de la gente, dos o tres o más lunares llevan al movimiento. Nuestra tierra es sólo un lunar entre los millones de estrellas del cosmos. Los lunares son un camino al infinito. Cuando borramos la naturaleza y nuestros cuerpos con lunares, nos integramos a la unidad de nuestro entorno: Nos volvemos parte de la eternidad”⁵⁰ (Figura 10). Y me pregunto ¿Por qué no analizar estas palabras, para abrir nuestra mente ante posibilidades de interpretación o funcionalidad de figuras similares, con la salvedad de situación, tiempo y contextos?

El ejercicio creativo es fruto de la actividad cerebral que da forma a las ideas y muestra innovaciones y conexiones desde el *homo sapiens*. En el siglo XX, ciertas corrientes artísticas recuerdan técnicas muy antiguas, como el uso de las manos y dedos para la dispersión de la pintura que desembocó en el *Action Painting*, iniciada por Jensen Jackson Pollock (1912-1956), fruto de la observación de la plástica en arena de los nativos americanos, ya usada desde el Paleolítico bajo la denominación de tinta plana, son técnicas universales que pueden describir una herencia ancestral.

Asimismo, la memoria prehistórica, se muestra en *Mujer de tierra*, o en la serie de fotograbados *Esculturas rupestres* (1982, Col. Ordoñez, Falcón de Fotografía) de Ana Mendieta (1948-1985), artista cubana-americana cuyas

⁵⁰ Y. Kusama, *Manhattan Suicide Addict*. New York. (París: Les Presses du Réel, 2005), 124.

figuras refieren a las venus paleolíticas (Venus de Willendorf) y en general a la figura de la vulva. En otros casos las similitudes entre la obra prehistórica y la contemporánea, no parecen tener relación de ascendencia entre ellas. Es el caso del *Caballo azul* de Franz Marc (Francia 1880-1916), exponente del expresionismo alemán, que remite al caballo de color violáceo de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella)⁵¹, o el *Caballo Lírico*, 1911 de W. Kandinsky (1866-1944), exponente del arte abstracto, que remite al caballo de Lascaux. O el movimiento de las imágenes de fauna de la Cueva de Chauvet⁵² remite al de los *Animals in Motion* de ciertos artistas futuristas⁵³, momento en el que se consiguió el efecto de persistencia retiniana, igualmente perceptible en el *Ciclista* de Natalia Sergéyevna Gonchaova (Rusia 1881-1962) (Futurismo), en el *Dinamismo de un perro con correa* de Giacomo Balla (Italia 1871-1958) (Futurismo) o en la pintura de Marcel Duchamp (Francia 1887-1968) *Desnudo bajando una escalera*, presentada en el Salon des Indépendants en 1912. Si bien estos artistas no estaban involucrados *a priori* con las figuras prehistóricas, la similitud formal está presente, pues el ejercicio creativo es, como decíamos, fruto de la actividad cerebral desde la presencia del *homo sapiens*.

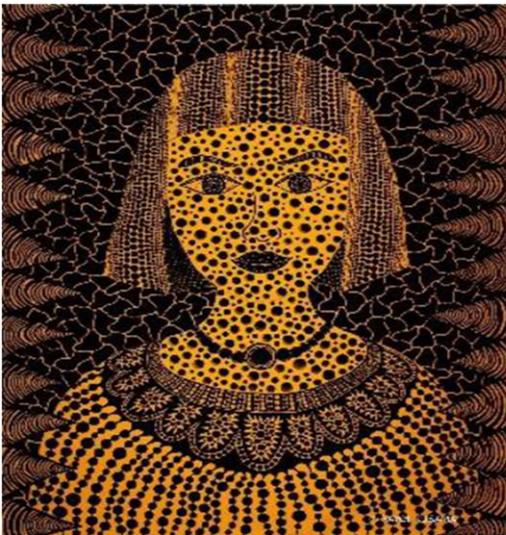


Figura 10

a y b, Yayoi Kusama. Serie: *Dots Obsession*. Fotos: Colección Amoli Foundation Ltd., cortesía de Ota Fine Arts, Victoria Miro y David Zwirner; Queensland Art Gallery.

⁵¹ R. de Balbín, R., Alcolea, J. J., y Alcaraz, M., "The Palaeolithic art of Tito Bustillo Cave (Asturias, Spain) in its archaeological context". *Quaternary International* núm. 430. (2016): 81-96; Centro de Arte Tito Bustillo. ¿Arte Moderno?. (2023). Accesible en www.centrotitobustillo.com.

⁵² J. Clottes, *La Grotte Chauvet, l'art des origins*. (París: Éditions Seuil, 2001).

⁵³ E. Muybridge, *Animals in Motion*. New York: Ed. Dover Publications Inc., 1957.

2.3. La pervivencia de lo sagrado y la imagen rupestre

Nada nos permite creer que durante los cientos de miles de años que precedieron a la Edad de Piedra, la humanidad no haya conocido una vida religiosa tan intensa y tan variada como la que conoció en épocas ulteriores..., reflexiona Eliade⁵⁴, momento cuando el hombre, a través de la magia, atribuía a determinados entes la sucesión de fenómenos incomprensibles que trataba de manipular y ordenar mediante lo sagrado y el ritual. Lo sagrado y la subsecuente hierofanía gráfica va constituyendo un sistema y norma religiosa que permea a través del tiempo, alcanzando a grupos muy posteriores a su concepción, con cambios en la forma y contenido, pero sin perder la esencia de lo sagrado.

La imagen, como decíamos al inicio de estas líneas, se transforma, se abre a la novedad y a la diferencia, manteniéndose en espacios y paisajes donde se dibuja, se reutiliza y reinterpreta para mantener la sacralidad del lugar⁵⁵, no sólo del sitio específico sino del espacio más amplio. Los yacimientos con arte rupestre son memoria, por lo que la agencia de los lugares les permite interactuar en distintos niveles temporales y de significación. Es un hecho que en el seno del arte rupestre existe un componente de sacralización, aunque sea difícil identificarlo con precisión, por más recorrido que los modelos teóricos hayan transitado.

La idea de lo sagrado alcanza a pobladores de territorios en los que sus ancestros realizaron arte rupestre, que rediseñan y vivifican. Algunos ejemplos confirman la idea de que la acumulación iconográfica, el repintado de las figuras o la manipulación del propio espacio son elementos que reactualizan la veneración de deidades pasadas, como se advierte en las figuras de los bajorrelieves con la representación de los dioses Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl y Chalchiuhtlicue, hechas por los mexicas como homenaje a la herencia de sus antepasados en el Cerro de la Malinche, Tula, México⁵⁶. En buena parte del continente americano, el nuevo discurso de la Conquista introduce una iconografía rupestre diferente, se hace presente la imaginería católica con cruces, figuras de religiosos o representaciones de capillas. De este modo y, través del nuevo discurso, se introduce una imaginería distinta a la existente en la región, se imponen las figuras y modos de representación propias del recién llegado, pero pervive lo sagrado ancestral, aunque la ritualidad y expresión gráfica sean diferentes.

En la región de Caborca, Sonora (México), el arte rupestre está presente en varios puntos, a destacar La Proveedora (Figura 11a), con numerosos grabados y variada tipología, entre ellos, las figuras de cérvidos con vientre prominente

⁵⁴ M. Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. (Madrid: Taurus, 1987); M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. (Barcelona: Paidós Ibérica, 2014).

⁵⁵ M. P. Casado, "El tiempo en el arte rupestre...", 2022, 15.

⁵⁶ Gamboa, L., García, M. y Díaz, K.. *Los petrograbados de La Malinche. El imaginario colectivo de Tula* núm 83. (México: Secretaría de Cultura, 2018), 83; L. López, "Arqueología y Artes Plásticas 1911-1964". *Arqueología Mexicana* núm, 99. (2021), 10.

relacionados con la idea de la fertilidad⁵⁷; de igual modo, en varios puntos del territorio septentrional sonorense (Cerro Colorado, Magdalena, Sonora) (Figura 11b), artistas locales actuales dibujan, en lugares expuestos a una efectiva visualización, la figura de la Virgen de Guadalupe, la antigua Tonantzin (diosa madre para la cultura mexicana), pintada como la imagen de la nueva madre, que es visitada en peregrinación por los habitantes de la región para honrarla el 12 de diciembre, día de su festividad.



Figura11

a) Grabado de animal (idea de fertilidad), Caborca, Foto: M. Berrier. b) Pintura de la Virgen de Guadalupe (Tonantzin), Magdalena, Sonora. Fotografía: Flickr Photo Explorer Free.

Es en los mismos paisajes en el que los grupos prehispánicos dejaron su impronta rupestre, donde los artistas locales de hoy exhiben la imagen maternal sagrada, fuera de cualquier corriente academicista, con una mirada fresca que reivindica el origen popular de su obra. Son espacios de agregación donde los locales se reúnen y continúan rememorando a la Madre de Dios - a la Madre Tierra o a la fecundidad-, símbolos que han podido cambiar de forma, pero que mantienen la idea sagrada. El fenómeno se repite en otros lugares del continente.

2.4. Uso de la imagen rupestre por Estados e instituciones

A lo largo de las últimas centurias, los Estados soberanos han utilizado las imágenes del pasado para consolidar la unidad, construir la identidad nacional⁵⁸ o vincularlas a ideologías específicas, además de erigirlas como

⁵⁷ D. Ballereau, "El arte rupestre en Sonora: petroglifos en Caborca". En M. P. Casado y L. Mirambell (coords.), *El arte rupestre en México*. Colección Científica. Serie Arqueología. (México: INAH, 1990), 280.

⁵⁸ A. Smith, *Nacionalismo*. (Madrid: Editorial Alianza, 2004), 20.

señales de difusión del patrimonio cultural y, al fin, acentuar la versión oficial del pasado. Son conocidos los ejemplos en los que la imagen ha servido o sirve al poder, a la política, a la religión o a la propaganda reflejando estatus y condiciones. Por ejemplo, en el momento de la unificación del joven estado italiano, es indiscutible el hecho de que la arqueología sirvió para asentar una identidad común y reivindicar la antigüedad como vínculo de unión⁵⁹; en otros países, se usó para mostrar la existencia de un pasado memorable y presente en la construcción de la identidad.

En el caso mexicano, la relación del lenguaje retórico nacionalista y la arqueología es evidente⁶⁰, fue usada, después de la Revolución mexicana de 1910, para fortalecer el nacionalismo, reforzar ideología y socializar el arte⁶¹, momento de origen del muralismo mexicano como género artístico y movimiento socio-político de identidad, siendo los máximos exponentes, Diego Rivera 1886-1957, José Clemente Orozco 1883-1949, David Alfaro Siqueiros 1896-1974 y Rufino Tamayo 1899-1991, quienes impregnaron su obra con imágenes indigenistas y bienes arqueológicos⁶², sobre todo de las sociedades mesoamericanas, estando ausentes los restos menos monumentales de las culturas septentrionales⁶³, entre ellos el arte rupestre. De igual forma, otros países americanos también muestran en sus obras imágenes de la arqueología indígena.

En agosto de 2016 se celebraron en Río de Janeiro, Brasil, los trigésimos primeros juegos olímpicos, Río 2016. En la ceremonia de clausura y teniendo como marco el estadio de Maracanã, la creativa Rosa Magalhães mostró, como es usual en ceremonias de esta magnitud, un espectáculo cultural en el que se proyectaron, sobre el espacio central del estadio, figuras del arte rupestre brasileño, acentuando la idea del pasado y los valores primigenios del país (Figura 12). En esta ocasión, fueron imágenes de animales y manos del emblemático yacimiento Parque Nacional de la Sierra de Capivara, (Piauí) equilibrado tándem entre arqueología y naturaleza, inscrito en la Lista de Patrimonio Mundial de la Unesco desde 1991⁶⁴.

Los Estados soberanos emiten timbres postales y billetes de lotería, que muestran temas alusivos a la historia, cultura o personajes de cada uno de los

⁵⁹ J. López, "Los museos y la arqueología al servicio del Estado". Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología/ IV Jornadas de Historia SEHA-MAN. (2018): 415.

⁶⁰ J. López, "Arqueología y Artes Plásticas...", 2021.

⁶¹ E. Florescano, *Memoria mexicana. Contrapuntos*. (México: Ed. Planeta 1988); A. Hastings, *La construcción de las Nacionalidades*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

⁶² E. Subirats, *El muralismo mexicano: Mito y esclarecimiento*. (México: Fonfo de Cultura Económica, 2018).

⁶³ V. Ortega, *Líneas imaginarias Arqueología, Nacionalismo y el Norte de México*. Colección Científica. (México: INAH, 2020), 21.

⁶⁴ UNESCO. World Heritage Convention. World Heritage List. Accesible en whc.unesco.org/en/list/ 2023

países emisores. Los sellos (timbres), además del uso cotidiano y conocido de franqueo, son utilizados por los estados con un fin conmemorativo, como muestra de la memoria histórica y afirmación gráfica de la soberanía local. La mayoría de los países con arte rupestre inscrito en la Lista de Patrimonio de la Humanidad tiene alguna serie de estampillas dedicadas a él. Existen en Australia, en varios países africanos: Malawi, Tchad, Zimbabue, Sudáfrica y en Argelia, la serie de Tassili n´Ajjer National Park. En Eurasia y Europa las serie de Azerbaidjan; Suecia y Alta, (Noruega). En Italia principalmente la serie dedicada a los grabados de Val Camónica y en Francia las de Lascaux.

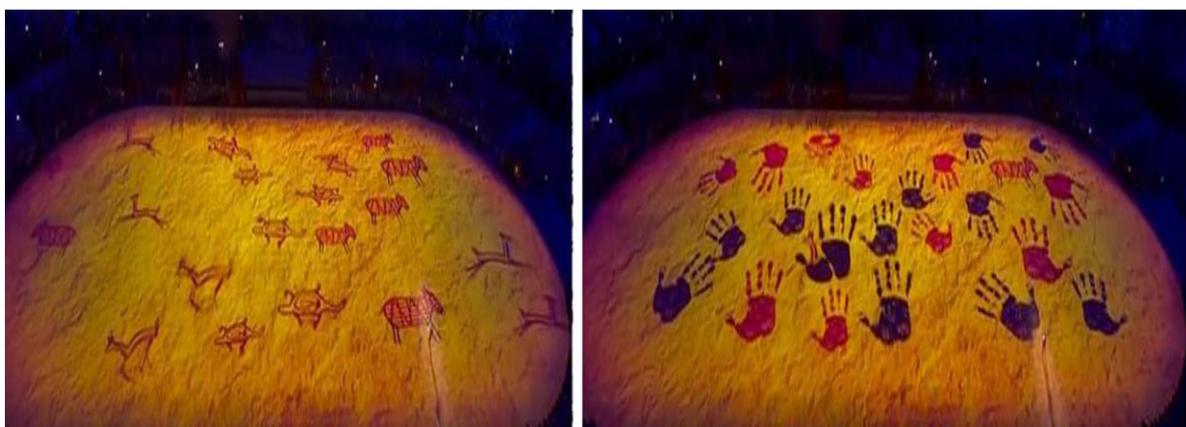


Figura 12

Ceremonia de clausura de los juegos olímpicos, Río 2016. Foto: Comité Olímpico de Brasil. Imagen: Trasmisión del Comité Olímpico Internacional.

España incluye las pinturas paleolíticas de Altamira (emisiones 1967,1989, 2015. Con sello propio: Altamira arte rupestre y filatelia), El Castillo, Covalanas, Tito Bustillo o Siega Verde, las del Arco Mediterráneo (Cueva Remigia y Cueva de la Araña) y las figuras esquemáticas extremeñas. México tiene emisiones para las pinturas del Gran Mural, Baja California. En Sudamérica, las series del Parque de Capivara (1992), de la Amazonia (2013), de las tradiciones de Planalto y San Francisco de Brasil (1985); en Colombia, las del Parque Nacional Natural Serranía de Chiribiquete; la de varios yacimientos rupestres de Bolivia y en el extremo continental el timbre Festival de las manos con imágenes de las pinturas de Cueva de las Manos en la Patagonia argentina. Omitimos la fecha de emisión, así como el valor monetario de los timbres, al no ser significativo para estas líneas (Figura 13).

De modo similar, la emisión de billetes de lotería, forma tradicional de recaudar ingresos, aprovecha la imagen rupestre para significar un yacimiento, acentuar la memoria de hechos o personajes reputados de cada entidad y afianzar la pertenencia. Hay billetes de lotería de las pinturas de Altamira y las de Minateda (España); de El Vallecito, de las pinturas de Baja California, de los conjuntos de grabados de Narigua, Coahuila (Figura 13) y de Boca de Potrerillos, Nuevo León

(México), por señalar algunas. De igual modo, se han emitido monedas conmemorativas con elementos del arte rupestre, como las especiales sobre yacimientos de la Lista de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO.



Figura 13

Ediciones de sellos: Siega Verde (España); Val Camonica (Italia); Finnmark (Noruega); Capivara (Brasil); Samalayuca (México); Australia; Narigua (México). Imagen: Fabrica Nacional de Moneda y Timbre, Lotería Nacional y Emisiones nacionales.

Cercano al tema mencionado, aun sin responder a un producto emanado de los estados, es el de la impresión de postales que recrean figuras del arte prehistórico usuales en los puntos de visita de yacimientos con arte rupestre y con valía comercial. Sin embargo, dentro del mundo del coleccionismo existen series de postales editadas con el objetivo de divulgar y poner en valor los sitios y pinturas. Un caso peculiar es la edición de una colección de postales que realizó Julián Zuazo Palacios, en la que se muestran motivos del conjunto de Cantos de Visera, en Yecla (Murcia) (Figura 14), reproducidos a partir de los calcos que hicieron Henri Breuil y Juan Cabré, como recoge M. Á. Mateo⁶⁵.

⁶⁵ Mateo Saura, M. A., "Zuazo Palacios. El primer publicista del arte rupestre". Diario La Opinión (28/7/2023).

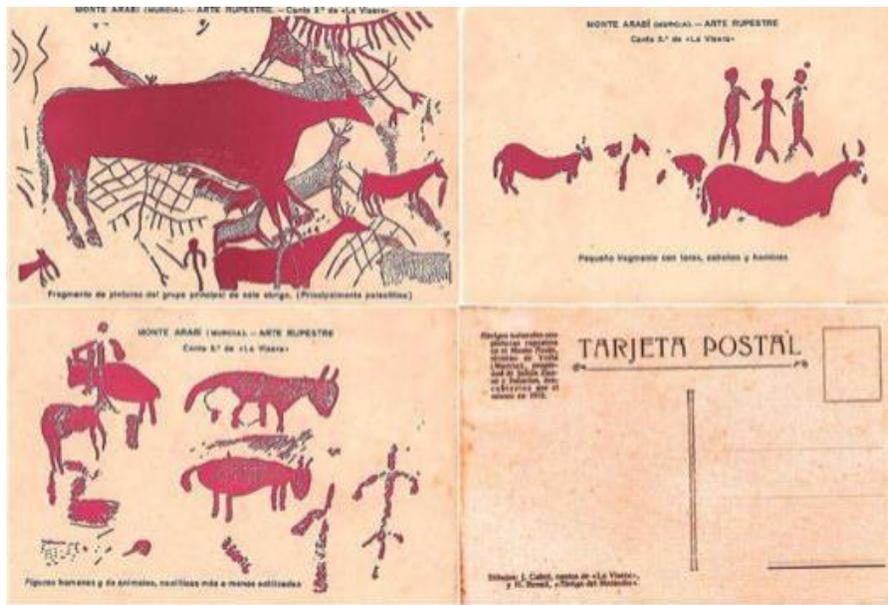


Figura 14

Serie de postales. Cantos de Visera (Yecla, Murcia). Colección Julián Zuazo Palacios. Imagen: Miguel A. Mateo Saura, La Opinión de Murcia (28/7/23).

Alrededor del mundo, existen instituciones oficiales o privadas, especialmente centros de docencia, investigación o museos, que incluyen imágenes rupestres en su ornamentación. El amplio y majestuoso pasillo que da acceso al vestíbulo central de la Biblioteca en *The Ohio State University*, USA, diseñada por Boston Allen y Collens en 1913, está surcado por bandas metálicas incrustadas en el mármol del suelo que representan sinópticamente diferentes momentos de desarrollo cultural de la humanidad. La primera de ellas incluye una veintena de figuras de arte rupestre grabadas en metal donde se exhibe una selección de figuras de arte paleolítico, arte nórdico e incluso figuras de los nativos americanos (Figura 15).



Figura 15

Biblioteca de The Ohio State University. Foto: M. P. Casado.

2.5. El arte rupestre en el diseño actual

La imagen se mueve en dos planos, el de la analogía, la relación directa con lo que representa, como evidencia de la realidad y el del código, el relativo al significado⁶⁶, arbitrario y dependiente de quién, cuándo y dónde se dé la imagen. Desde las primeras manifestaciones artísticas paleolíticas, la comunicación visual a través de imágenes y el mensaje del que es partícipe el grupo está presente en la historia de la humanidad⁶⁷. La teoría que explica el arte rupestre como forma de comunicación, enuncia que las figuras son los elementos de una estructura comunicativa, siendo uno de los desempeños académicos bien conocidos en el estudio del arte rupestre⁶⁸. Pero en la centuria pasada, los sistemas de comunicación y transmisión de información mediante imágenes⁶⁹, van de la mano del diseño, que usa la imagen del arte prehistórico con fines de comunicación y con los propios del desempeño cultural y económico actual.

Cada grupo o individuo desarrolla diseños en relación a ideas y objetivos concretos, especialmente para expresar hechos, pensamientos o cosmovisión, pero también para sugerir estados de ánimo⁷⁰. En ocasiones, el artista contemporáneo usa elementos estructurales y formales para dar primacía a la expresión de los sentimientos más que a la descripción objetiva de la realidad, con la idea de seducir a quien lo ve, principio muy presente en el concepto de diseño⁷¹. El nuevo formato es un modo de expresión gráfica con altas cotas de creatividad, convertido en una disciplina dinámica y desafiante, que no sólo tiene como base el dibujo (imagen), sino otros medios audiovisuales y gráficos.

Hay carteles y afiches de exposiciones, programas de eventos, ejemplares de papelería y toda la gama de trabajos digitales, hechos para transmitir mensajes, incentivar al usuario sobre el conocimiento del arte rupestre o hacer difusión de los enclaves visitables. De los muchos e importantes que existen, seleccionamos dos ejemplos (Figura 16), el cartel de la exposición de Lascaux: *Las pinturas rupestres de la Edad del Hielo*, en el Museo Nacional de Naturaleza y Ciencia de Tokio, Japón (2017) y la entrada a la Exposición: *Frobenius. El mundo del arte rupestre*, en el Museo Nacional de Antropología e Historia, México (2017), con dibujos y reproducciones de arte rupestre que, el etnólogo Leo Frobenius y su equipo, realizaron durante las primeras décadas del siglo XX.

⁶⁶ M. Melot, Breve historia de la imagen..., 2010, 25.

⁶⁷ D. A. Dondis, La sintaxis de la imagen. (Barcelona: Gustavo Gili, 1990).

⁶⁸ A. Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'Art Occidental..., 1971; R. Barthes, La Aventura Semiológica. (Barcelona: Ediciones Paidós, 1990); A. Bauer, Semiotics in Archaeological Theory. En C. Smith (Ed.), Encyclopedia of global archaeology. (New York: Springer, 2013): 6664-6669.

⁶⁹ M. Casanueva, "Transmisión visual del conocimiento". En M. Casanueva y B. Bolaños (coords.), El giro pictórico. Epistemología de la imagen. (Madrid: Univesidad Autónoma de Madrid, 2009), 219.

⁷⁰ D. Gordon, Expressionism. Art and Idea. (New Haven: Yale University Press, 1987).

⁷¹ Heskett, J. El diseño en la vida cotidiana. (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).



Figura 16

- a. Cartel de la exposición: Lascaux. Las pinturas rupestres de la Edad del Hielo, Japón, 2017. Foto: Museo Nacional de Naturaleza y Ciencia-Parque Ueno; b. Entrada a la exposición Frobenius, el mundo del arte rupestre. Museo Nacional de Antropología. Foto: M. P. Casado.

Las imágenes prehistóricas son para el artista contemporáneo un lenguaje visual, del que se nutre y con el que puede reflejar aspiraciones y valores culturales o económicos de la sociedad actual⁷². Sin embargo, la incursión del mundo visual en el acontecer cotidiano ha cambiado la percepción de la imagen. Como reflexiona R. Debray, estamos inmersos en la imagen, la que nos domina, es la videosfera, una era en la que la imagen es más fácil de producir que un discurso⁷³. Así, la tecnología y el mundo digital han llegado al arte mostrando otros modos de hacer, que, en determinados casos, puede eliminar la frontera entre la identidad de lo humano y lo que no lo es.

La inteligencia Artificial (IA) está cambiando los procesos creativos, es sabido que se trata de un instrumento útil para documentar, seleccionar y perfilar semejanzas entre imágenes consiguiendo clústeres de uso eficiente, pero también utiliza *softwares* con contenido específico para dar resultados artísticos (creatividad computacional), como el denominado Dall-e (acrónimo de Wall-e y S. Dalí) o el Midjourney, con los que se pueden crear imágenes a partir de una descripción, adentrándose en un proceso de producción distinto al generado por la vivencia, energía, emoción o ingenio. Junto a ellos existen

⁷² J. Müller, *The History of Graphic Design*. (Koln: Ed. Taschen Benedikt, 2022).

⁷³ Debray, R. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994

sistemas específicos para la producción artística, denominados inteligencia artificial generativa, que mediante información almacenada aporta habilidades y compone obras como las elaboradas por el programa *Aaron*, el “robot pintor”, desarrollado por H. Cohen⁷⁴, o el similar *The Painting Fool*, desarrollado por S. Colton⁷⁵, sin que, entre sus obras, hallamos localizado la imagen rupestre, por el momento.

2.6. La belleza y utilidad del objeto cotidiano

El diseño se halla también en lo cotidiano. Soetsu Yanagi (1889-1961), autor que profundiza sobre el valor de los objetos cotidianos y fundador del movimiento *mingei* o de arte popular, buscaba la belleza en el mundo del diseño cotidiano, postura que defendió frente a la occidentalización que acaecía en Japón. Los objetos a veces modestos y ordinarios, a los que no siempre se les presta la atención debida, también son compañeros de nuestras vidas y conllevan la utilidad y la belleza⁷⁶, idea que nos permite incluir en estas líneas, obras de diseño cotidiano inspiradas en las imágenes del arte rupestre.

El Parque Nacional de la Sierra da Capivara (San Raimundo Nonato, Piauí, Brasil), es el sitio más emblemático con arte rupestre de Brasil, incluido en la Lista de Patrimonio de la Humanidad, sus pinturas expresan, movimiento y dinamismo tanto en las representaciones de fauna como en escenas de caza y de la vida cotidiana⁷⁷. Con base en ellas, los artesanos de la zona crearon sets de loza y objetos de adorno (Figura 17) en los que se respetaron el color ocre rojizo de los motivos rupestres, la base neutra sobre la que se dibujaron y la forma y movimiento de las figuras, concediendo a las piezas cierto aire naïf y belleza.

En este apartado se pueden incluir otros muchos productos utilitarios; en Cantabria, núcleo extraordinario de cuevas con arte paleolítico, se diseñó la colección Cuevas Cantábricas, una serie de sobres para el azúcar (azucarillos) de uso normalizado en los establecimientos de restauración de la zona, en los que están estampadas distintas figuras del arte paleolítico de la región, que aportan valor informativo y difusión de las pinturas y cuevas de la región. De igual

⁷⁴ H. Cohen, “The Further Exploits of Aaron, Painter”, *Stanford Humanities Review* núm. 4, 2. (1995): 141.

⁷⁵ S. Colton et al., “The Painting Fool Sees! New Projects with the Automated Painter”. Congreso internacional sobre creatividad computacional. (2015): 189-196.

⁷⁶ S. Yanagi, *La belleza del objeto cotidiano*. Trad. Álvaro Marcos. (Barcelona: Gustavo Gili; Japan Folk Crafts Museum, 2020).

⁷⁷ N. Guidon, “On Stratigraphy and Chronology at Pedra Furada.” *Current Anthropology* núm. 30, (5). (1989): 641-42; N. Guidon, “Arqueologia da região do Parque Nacional Serra da Capivara - Sudeste do Piauí”. Accesible en <http://www.comciencia.br> contato@comciencia.br. 2003; E. Boëda et al., “A New Late Pleistocene Archaeological Sequence in South America: The Vale da Poedra Furada (Piauí, Brazil)”. *Antiquity* núm. 88. (2014): 927-941.

modo, el arte rupestre está presente en variados productos, en el antiguo paquete de tabaco, marca Bisonte con la figura de un bisonte de Altamira (Figura 18a) o en la decoración de envases para bebidas, de ciertos países, (Figura 18b) entre otros artículos promocionales con carácter comercial.



Figura 17

Set de vajilla. Parque Nacional de la Sierra da Capivara. Piauí, Brasil. Foto: Artesanos de Capivara, Brasil. <https://www.saoraimundo.com/ceramica>.



Figura 18

Artículos de consumo. a. Paquete de tabaco con bisonte de Altamira, Foto: Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. Santillana del Mar; b. Envases con figuras del Gran Mural, Baja California. Imagen: Cucapa Brewing Co.

2.7. De fibras y tejidos: la fascinación por los dibujos primitivos

A lo largo de la historia, la humanidad ha incursionado en diseños y fibras novedosas que la revolución industrial contribuyó a dar accesibilidad y rapidez en la producción. Los diseños de creadores autóctonos con figuras de arte rupestre, incluidos en el término genérico de artesanías, son usados con frecuencia por la industria textil sin que se les haya otorgado el debido reconocimiento social ni tampoco la defensa y protección de los derechos de autor, especialmente frente a las grandes corporaciones de cuyas imágenes se nutren⁷⁸. Octavio Paz, las valora con estas palabras “de la misma manera que el diseño hecho con las manos, el objeto artesanal guarda impresas, real o metafóricamente, las huellas digitales del que lo hizo...”⁷⁹. La UNESCO y algunos países hacen intentos, a través de sus legislaciones, para preservar los diseños ancestrales de los pueblos originarios e igualmente generar bienestar a las comunidades⁸⁰.

Los tapices son piezas en las que las imágenes ancestrales y de arte rupestre tienen gran cabida; los artesanos del norte de Argentina han tejido tapices en lana que reinterpretan la iconografía rupestre de la región, con figuras de camélidos, humanas, grecas y astrales, propias de los grupos agroalfareros⁸¹ (Figura 19a), como en el tapiz de J. Cruz, que incluimos. Otras obras rememoran y traen a la actualidad figuras definitorias de los mitos de ciertos grupos, como la expuesta en el National Museum of the American Indian, Smithsonian, Washington D.C. Se trata de un lienzo en pintura acrílica que representa el tema: *Creation Story*, realizado por Harry Fonseca (1946-2006) de la cultura Maidu, pintado en el año 2000, que, mediante imágenes coloristas y descriptivas, alude a mitos de creación para algunos grupos autóctonos americanos (Figura 19b).

Diferente es el caso de la elaboración de artesanías por grupos autóctonos con vigencia actual, entre ellas tapices, nos referimos al pueblo Wixárika, los Wirraritari (plural), llamados huicholes por los de fuera, que vive principalmente en el occidente de México y que mantiene celosamente su idiosincrasia hasta nuestros días, a pesar de las vicisitudes sufridas. La base simbólica se sustenta, de forma muy simplificada, en el venado, el maíz y el peyote, tríada que el etnógrafo y

⁷⁸ UNESCO. Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas. París, 2010.

⁷⁹ Paz, O. Los privilegios de la vista. Arte Moderno Universal. Obras completas. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2003, 68.

⁸⁰ UNESCO. Políticas para la creatividad..., 2010, 17.

⁸¹ M. P. Casado, Arte rupestre prehistórico argentino. (Buenos Aires: Univ. Católica Argentina, 1981); J. Schobinger y C. Gradin, Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos. Arte Rupestre de la Argentina. Las huellas del Hombre. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.

explorador noruego Carl Lumholtz (1851-1922) documentó desde el siglo XIX⁸². La imaginería wixárica tiene vigencia para el grupo, es patrimonio vivo y su arte evidencia la continuidad de sus ancestros, han conservado los diseños tradicionales hasta nuestros días, si bien, en algunos casos, han actualizado los materiales en aras del turismo que los reclama. En la foto se muestra la realización (2016) de un textil por una mujer wixárica que representa, en la parte central el peyote, elemento icónico para el grupo (Figura 20), representado igualmente en yacimientos con arte rupestre del norte mexicano⁸³.



Figura 19

a. Tapiz en lana, reinterpretando el arte rupestre del NW argentino. J. Cruz. Colección particular. Foto: M. P. Casado; b. *Creation Story*, 2000. Harry Fonesca, 1946-2006. National Museum of the American Indian, Smithsonian, Washington. Foto: M. P. Casado.

⁸² Lumholtz, C. S. *Unknown Mexico: a record of five years exploration among the tribes of the western Sierra Madre, in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco, and among the Tarascos of Michoacan*. New York: Charles Scribner's Sons, 1902.

⁸³ M. P. Casado y Montufar, A., "Art and Biodiversity. Analysis of Plant Figures in the Northeast of Mexico". En A. Wright and A. Gilreath (eds.), *American Indian Rock Art Rock*, vol. 50. American Rock Art Research Association, Orem, Utah, (2024): 65.



Figura 20

Textil Wixárica (huichol) con representación del peyote. Foto: M. P. Casado, 2016.

Desde que el hombre cubría su cuerpo con pieles de animales, la vestimenta pasó de ser una necesidad básica a un fenómeno social y económico, en el que no está exenta la vanguardia artística. La inspiración en imágenes rupestres o en hechos culturales es aprovechada como detonante para una difusión universal del producto, todo en función de satisfacer las demandas y preferencias del grupo social consumidor. El descubrimiento y fascinación por las figuras de Lascaux (Dordogne) del afamado modisto C. Dior hizo que las incluyera en sus diseños para la colección de 1951. Pero Lascaux sigue estando de moda, en 2018 la cueva de Lascaux, sus pinturas y el contexto ambiental de la gruta, sirvieron de nuevo de inspiración para la colección Dior Cruise 2018 presentada en Los Ángeles (Figura 21). La atracción por estas formas ancestrales hizo que las piezas llevaran dibujadas algunas de las figuras icónicas de fauna de Lascaux, cérvidos, caballos y uros de forma realista, e incluso se trató de simular, en algunas prendas, la pared de la cueva con colores terrosos y verdosos⁸⁴.

⁸⁴ O. Cullen, C. Burks y L. Hamani, Christian Dior. Ed. V&A Publishing, 2019. Imágenes accesibles en: www.elle.com/uk/fashion/news/g31770/dior-cruise-show-2018/



Figura 21

Colección de ropa *Dior Cruise, 2018*, con figuras de la cueva de Lascaux. Foto: Dior Cruise 2018 Collection. <https://www.elle.com/uk/fashion/news/g31770/dior-cruise-show-2018/?>

2.8. El grafiti

El dejar impresa la opinión, creencias o hechos importantes para el individuo o el grupo estaba implícita en las pinturas rupestres de época paleolítica, sin que todavía tengamos la interpretación o función certera. Con posterioridad, en época romana, era usual exhibir inscripciones en espacios públicos con contenido a veces mordaz, fenómeno que continúa hasta nuestros días. El grafiti es lo que se pinta en espacios públicos o paredes, por lo general, mediante aerosol y estarcido, representando todo tipo de figuras, mensajes o consignas, en relación con la protesta, marcaje del territorio o signo de pertenencia con *tags* personalizados. El lienzo sigue siendo el mismo, en época prehistórica fue la pared de la cueva, el abrigo rocoso o bloque pétreo, en la actualidad los muros y paredes de centros urbanos o sus inmediaciones, la intencionalidad posiblemente algo diferente.

El grafiti, como arte público, no oficial, se inició en los años 60 en Estados Unidos, en la ciudad de Filadelfia, firmado por Darryl A. McCray, (Cornbread). Al inicio eran *tags*, firmas con diseños específicos de letras, posteriormente, al pasar a la ciudad de Nueva York se amplió y fue considerado, en un principio, como acto vandálico para posteriormente ser reconocido como expresión artística⁸⁵. En Europa, las primeras muestras se dieron en París, en algunos casos, bajo la inspiración directa neoyorquina, como en *Blek le Rat*. El grafiti asociado a los movimientos contraculturales generó el denominado *Street Art*.

Dentro del grafiti, hay un apartado especial para aquel que lleva implícita la connotación estética de pulida elaboración e ingenio. Al espacio urbano le sigue

⁸⁵ J. A. Ramírez, “¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería”. *Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. (Madrid: A. Machado Libros S. A., 1992).

llegando lo censurable, el desacuerdo, la causticidad, pero en determinados casos no está ausente el alto valor artístico y creativo. El exponente más renombrado de este arte visual callejero es Banksy, seudónimo del artista británico, cuya obra, aun siendo efímera, es admirada y subastada en las galerías más acreditadas⁸⁶. El autor exhibe los temas en los muros de calles dispuestos a la libre mirada del viandante que captan su interés⁸⁷. Los trabajos los hace bajo la discreción y el sigilo, por lo que el autor se mueve entre el enigma y lo inaccesible. Uno de los ejemplos que se le adjudica es el que contiene figuras del arte rupestre prehistórico que aquí incluimos (Figura 22). Banksy es un grafitero influido por Blek le Rat, exponente del arte urbano francés que proclama “sacar el arte a la calle es parte primordial de la evolución del arte”⁸⁸.



Figura 22

Graffiti atribuido a Banksy. 2008. Sin título. Figuras inspiradas en el arte rupestre. Foto: Courtesy of Pest Central Office, Banksy, London. www.banksy.co.uk.

⁸⁶ W. Ellsworth-Jones, *The Story Behind Banksy*. (Prensa Aurum, 2013).

⁸⁷ H. Bingham, *Banksy el arte rompe las reglas*. (Barcelona: Ed. Mediterrania, 2017).

⁸⁸ Blek Le Rat. Manifiesto de Blek Le Rat. Accesible en <https://bleklatoriginal.com>.

Por último, nos referiremos a la presencia del arte rupestre en el séptimo arte. Es bien conocida la presencia de la arqueología en películas y series cinematográficas en las que el guión está salpicado por la narrativa de la antigüedad, en ocasiones no muy devota de la realidad académica, sin que haya especial referencia al arte rupestre. Sin embargo, citamos tres films donde el tema del arte rupestre es relevante.

La primera película, *Altamira*, dirigida por Hugh Hudson (1936-2023) y estrenada en 2016, narra el descubrimiento de las pinturas de Altamira por la niña María, hija de Marcelino Sanz. La trama del film se centra, sin hacer spoiler, en el debate generado sobre la autenticidad de las pinturas, tras la presentación que hizo Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888) en el Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistórica de Lisboa, donde defendió su antigüedad, obteniendo como respuesta el rechazo y la desconfianza de la comunidad científica ahí presente, encabezada por Emile Cartailhac. No será hasta 1902 cuando este especialista escribió un trabajo que tituló: *La grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un sceptique* en la prestigiosa revista francesa *L'Anthropologie* (vol. 13: 348-354), donde reivindica la autenticidad y antigüedad de las pinturas de Altamira y el reconocimiento a la figura del prehistoriador. Marcelino Sanz no llegaría a enterarse de la noticia ni del cambio de sentido en el mundo académico, había fallecido años antes. Altamira fue incluida en la Lista de Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1985 (Figura 23a).

La segunda película, *Cave of Forgotten Dreams-La cueva de los sueños olvidados*, documental dirigido por Werner Herzog (1942) cineasta y documentalista alemán, estrenado en 2010. El director recorre el gran tesoro de las pinturas de la cueva de Chauvet-Pont d'Arc (Ardèche, Francia), pinturas datadas de los momentos más antiguos del paleolítico con desarrollo a lo largo de este periodo. La cueva se descubrió en 1994 y contiene uno de los conjuntos más sobresalientes de figuras de fauna de distintas especies, realizadas con gran realismo y manteniendo un estado de conservación excepcional. Fue incluida en la Lista de Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2014 (Figura 23b).

Por último, *Las paredes hablan*, es un documental dirigido por Carlos Saura (1932-2023), cineasta, fotógrafo y escritor aragonés de culto, estrenado en 2022. En él se une pasado y presente y trata de comprender la evolución y relación del arte de las cuevas paleolíticas con las expresiones del arte urbano. Como el propio director manifiesta, es un viaje personal y artístico hacia los orígenes del arte y su relación con las tendencias más vanguardistas. Para la ejecución del rodaje se seleccionaron varias localizaciones: las cuevas con arte paleolítico de Cantabria (Cuevas de Puente Viesgo y Altamira), el yacimiento de Atapuerca (Burgos) y muros pintados de Madrid y Barcelona. Saura congregó, para su realización, a los mayores expertos sobre el arte paleolítico y creadores urbanos (Figura 23c).



Figura 23

- a) Carteles de las películas: Altamira. <https://morenafilms.com>. b) Cave of Forgotten Dreams. Creative Differences /wiki/FilmAffinity. c) Las paredes hablan. <https://malvalanda.com/>.

3. A modo de reflexión

El hombre en el proceso evolutivo alcanza la imagen (sujeto del arte rupestre) que usa para comunicar, expresar pensamiento y, por qué no, para crear belleza. La imagen y el arte rupestre asisten a los procesos de la vida humana desde sus inicios. Con posterioridad, el arte se reinterpreta en el transcurrir del tiempo, se recrea en los pueblos autóctonos y nutre a los plásticos contemporáneos, quienes asumen estas imágenes como expresión de la memoria colectiva o fruto de su creatividad.

La falta de continuidad del arte rupestre prehistórico, en algunos territorios, no implica que las figuras y modos de representación, junto con los entornos naturales, hayan sido borradas de nuestras mentes como grupo humano. Siempre han estado ahí y nos han acompañado como un código impreso en la genética y evolución humanas, por eso renacen y vuelven como imagen abierta a la novedad y a la diferencia. ¿Quién puede despojar de nuestra memoria las figuras de los bisontes de Altamira?, al menos en la cultura occidental, sin pecar de eurocentrismo.

De la realidad del arte rupestre y del imaginario colectivo cultivado en nuestro inconsciente, es de donde se nutren los creadores contemporáneos, para dejar impresa la imagen ancestral en sus muestras artísticas, desde muy diversas perspectivas (usadas por estado o el poder, por el dinámico mundo comercial y promocional, por la crítica social o por el arte de narrar historias). Los artistas plásticos, desde las últimas centurias, manifiestan admiración por el arte rupestre,

les impacta la técnica, el conocimiento de la perspectiva, el color y el dibujo que exhiben, les conmueve la belleza de las figuras y les perturba el desconocimiento del porqué de su existencia desde los albores del *homo sapiens*.

Agradecimientos

Al pie de las imágenes se incluye la procedencia de cada una de ellas y se remite, dado el caso, a la dirección electrónica precisa.

Agradecemos a Pedro Saura, José Flores Ventura, Margaret Berrier y Miguel Ángel Mateo Saura, así como a las Instituciones y centros oficiales: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira; Cuevas Prehistóricas de Cantabria del Ministerio de Cultura y Deporte, España; Fabrica Nacional de Moneda y Timbre; National Museum of the American Indian, Smithsonian y al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) por las imágenes usadas en este trabajo. De igual modo, a los autores de las imágenes de uso libre, en algunas el uso para comentarios académicos o críticos de la obra, califica como uso legítimo en la ley de derechos de autor.

A todos otorgamos el crédito debido y manifestamos nuestro agradecimiento.

Bibliografía

- Alcalde del Río, H. Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander. Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña y El Castillo. Santander: Ed. Blanchard y Arce, 1906.
- Alcalde del Río, H., Breuil, H., y Sierra, L. Les Cavernes de la Région Cantabrique. Mónaco: Imprimerie Vve. A. Chéne, 1911.
- Alcolea J. J. y de Balbín, R.,. "C14 et style. La chronologie de l'art pariétal à l'heure actuelle". *L'anthropologie* núm. 111, (2007): 433-466. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.anthro.2007.07.001>.
- Arnaldo, J. Brücke. El naixement de l'expressionisme alemany. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museo Thyssen-Bornemisza. Barcelona-Madrid, 2005.
- Arqueología Mexicana. "Arqueología y Artes Plásticas 1911-1964". (2022): 99-105.
- Asiain, R., Ontañón, R. y Saura, P., "Animals Hidden in Plain Sight: Stereoscopic Recording of Palaeolithic Rock Art at La Pasiega Cave, Cantabria". *Antiquity* núm. 97,395. (2023):1084-1099.
- Barthes, R. La Aventura Semiológica. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- Bauer, A. Semiotics in Archaeological Theory. En C. Smith (ed.), *Encyclopedia of global archaeology*. New York: Springer, 2013: 6664-6669.
- Bingham, H. Banksy el arte rompe las reglas. Barcelona: Ed. Mediterrania, 2017.
- Biografía - Alexandra Kehayoglou. Accesible en alexandrakehayoglou.com.
- Blek Le Rat. Manifiesto de Blek Le Rat. Accesible en <https://blekleratoriginal.com>.

- Boëda, E., Clemente-Conte, I., Fontugne, M. y Lahaye, Ch., "A New Late Pleistocene Archaeological Sequence in South America: The Vale da Poedra Furada (Piauí, Brazil)". *Antiquity* núm. 88. (2014): 927-941.
- BozaL, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (vol. I). Ed. Visor. Madrid, 2000.
- Braidotti, R. *Lo posthumano*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2015.
- Breuil, H. *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Montignac: Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952.
- Casado, M. P. *Los signos en el arte parietal paleolítico de la Península Ibérica*. Serie Monografías Arqueológicas núm. 20. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1977.
- Casado, M. P. *Arte rupestre prehistórico argentino*. Buenos Aires: Univ. Católica Argentina, 1981.
- Casado, M. P. *El arte rupestre en México*. *Arqueología Mexicana* núm. , 61. (2015): 7-90.
- Casado, M. P. "El arte rupestre como elemento transformador en la construcción del paisaje, México. *Revista Cuadernos de Arte Prehistórico* núm. 7 (2019): 175-195.
- Casado, M. P. "Estado de la cuestión referente al estudio del arte rupestre en México. 2015. En M. P. Casado y L. Miranbell (coords.), *Retos y perspectivas en el estudio del arte rupestre en México*. México: Secretaría de Cultura, INAH, 2021, 10-50.
- Casado, M. P. "El tiempo en el arte rupestre de los grupos cazadores recolectores a etnias vigentes de México. *Revista Salduie* núm. 22. (2022): 7-20.
- Casado, M. P. "Singularidad en los inicios de la gráfica rupestre del norte de México". En A. Malbrán, V. Ortega y A. Martínez (coords.), *Arqueología de la Frontera Norte*. México: INAH, 2023: 79-99.
- Casado M. P. y A. Montufar. "Art and Biodiversity. Analysis of Plant Figures in the Northeast of Mexico". En A. Wright and A. Gilreath (eds.), *American Indian Rock Art Rock*, vol. 50. American Rock Art Research Association, Orem, Utah, (2024): 61–76.
- Casanueva, M. "Transmisión visual del conocimiento". En M. Casanueva y B. Bolaños (coords.), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Madrid: Univesidad Autónoma de Madrid, 2009.
- Centro de Arte Tito Bustillo. *¿Arte Moderno?.*(2023). Accesible en www.centrotitobustillo.com.
- Clottes, J. *La Grotte Chauvet, l'art des origins*. París: Éditions Seuil, 2001.
- Clottes, J. *What is Paleolithic Art? Cave Paintings and the Dawn of Human Creativity*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- Cohen, H. "The Further Exploits of Aaron, Painter", *Stanford Humanities Review* núm. 4, 2. (1995): 141-158.
- Collado, Hipólito (coord.). *Handpas. Manos del pasado. Catálogo de representaciones de manos en el arte rupestre paleolítico de la península ibérica*. Badajoz: Junta de Extremadura, 2018.
- Collado, H.; N. Sala; M. Algaba; J. L. Arsuaga; J. J. García; I. Domínguez; L. Nobre; L. Rodríguez; J. Torrado; M. Villalba; J. González; A. Domínguez; E. García; E. Garrido; M. Bea; J. Angas y M. Mas. "A vueltas con las primeras manifestaciones de arte rupestre paleolítico: los grabados de la cueva de la Zarzamora (Perogordo, Segovia)". *Revista Cuadernos de Arte Prehistórico* 2. (2016): 32-69.
- Colton S., Halskov, J., Ventura, D., Gouldstone, I., Cook, M. y Pérez-Ferrer, B., "The Painting Fool Sees! New Projects with the Automated Painter". *Congreso internacional sobre creatividad computacional*. (2015): 189-196.

- Cook, J. (ed.), *Catalogo. El arte en la época de Altamira*. Fundación Botín/The British Museum, 2013.
- Cullen O., Burks, C. y Hamani, L., *Christian Dior*. Ed. V&A Publishing, 2019. Imágenes accesibles en: www.elle.com/uk/fashion/news/g31770/dior-cruise-show-2018/
- De Balbín, R., Alcolea, J. J., y Alcaraz, M., "The Palaeolithic art of Tito Bustillo Cave (Asturias, Spain) in its archaeological context". *Quaternary International* núm. 430. (2016): 81-96.
- De La Torre, A. *Con las manos crecen los signos (With Hands Signs Grow)*. Exposición, Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. Santillana del Mar, 2023.
- Debray, R. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.
- Delporte, H. *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. París: Ed Picard, 1993.
- Devesa, H. *La Escuela de Altamira. Un hito en la renovación del arte español de posguerra (1948-1952)*. Navarra: Ed. Eunsa, 2021.
- Didi- Huberman, G. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores, 2018.
- Didi-Huberman, G. *Gestes d'air et de pierre*. París: Les Éditions de Munuit, 2017. Edición en español, *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*. México: Canta Mares, 2020.
- Dondis, D. A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1990.
- Eliade, M. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus, 1987.
- Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2014.
- Ellsworth-Jones, W. *The Story Behind Banksy*. Prensa Aurum, 2013.
- Foucher P., San Juan Foucher, C. y Rumeau, Y., *La grotte de Gargas. Un siècle de découvertes*. Édition Communautés de Communes du Canton de Saint-Laurent-de-Neste, 2007.
- Gamboa, L., García, M. y Díaz, K., *Los petrograbados de La Malinche. El imaginario colectivo de Tula* núm 83. México: Secretaría de Cultura, 2018.
- Gárate D., "Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea". *Trabajos de Prehistoria* núm. 65, 2. (2008): 29-47.
- Gombrich, E. H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, Londres, 1968.
- Gombrich, E. H. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992.
- Gordon, D. *Expressionism. Art and Idea*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Gradin, C., Aschero, C. y Aguerre, A., "Investigaciones arqueológicas en la Cueva de las Manos. Estancia Alto Río Pinturas (Provincia de Santa Cruz)". *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología* núm. 10. (1976): 201-250.
- Guidon, N. "On Stratigraphy and Chronology at Pedra Furada." *Current Anthropology* núm. 30, (5). (1989): 641-42.
- Guidon, N. "Arqueologia da região do Parque Nacional Serra da Capivara - Sudeste do Piauí". Accesible en <http://www.comciencia.br contato@comciencia.br>. 2003.
- Gullón, R. *Primera reunión de la "Escuela de Altamira"*. *Cuadernos Hispanoamericanos* núm., 13. (1950): 83-95.
- Hesket, J. *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Hodgson, D. *The Roots of Visual Depiction in Art: Neuroarchaeology, Neuroscience and Evolution*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019.

- Hoffmann, D., Standish, C., García-Diez, M., Pettitt, P., Milton, J., Zilhão, J.; Alcolea, J., Cantalejo, P., Collado, H., de Balbín, R., Lorblanchet, M., Ramos, J., Weniger, G. y Pike, A., "U-Th dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art". *Science* núm. 359. (2018a): 912-915.
- Hoffmann, D. Angelucci, D., Villaverde, V., Zapata, J. y Zilhão, J., "Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals 115,000 years ago". *Science Advances* núm. 4. (2018b): 5255.
- Hovers E., Ilani, S., Bar-Yosef, O. y Vandermeersch, B., "An Early Case of Color Symbolism: Ochre Use by Modern Humans in Qafzeh Cave". *Current Anthropology* núm. 44, 4. (2003): 491-522.
- INAH. Catálogo de la exposición Frobenius. El mundo del arte rupestre. INAH. México, 2017.
- Kusama, Y. *Manhattan Suicide Addict*. New York. París: Les Presses du Réé, 2005.
- Leroi-Gourhan, A. *Préhistoire de l'Art Occidental*. París: Ed. Mazenod, 1971.
- Lewis-Williams, D. *La mente en la caverna: la conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal, 2004.
- López, J., "Los museos y la arqueología al servicio del Estado". *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología/ IV Jornadas de Historia SEHA-MAN*. (2018): 415-428.
- López, L. "Arqueología y Artes Plásticas 1911-1964". *Arqueología Mexicana* núm, 99. (2021):10.
- Lorenz, E. *The Essence of Chaos*. Washington: University of Washington Press, 1996.
- Lumholtz, C. S. *Unknown Mexico: a record of five years exploration among the tribes of the western Sierra Madre, in the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco, and among the Tarascos of Michoacan*. New York: Charles Scribner's Sons, 1902.
- Mateo Saura, M. A., "Zuazo Palacios. El primer publicista del arte rupestre". *Diario La Opinión* (28/07/2023).
<https://google.es/amp/s/www.laopiniondemurcia.es/opinion/2023/07/28/zuazo-palacios-primer-publicista-arte-90398856.amp.html>.
- Mauduit, E., "Gargas ou la Caverne Revisitee". En P. Foucher, C. San Juan-Foucher e Y. Rumeau (Eds.), *La Grotte de Gargas. Un Siecle de Decouvertes*. Communauté de Communes du Canton de Saint Laurent-de-Neste. (2007):43-52.
- Melot, M. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010.
- Mithen, S. *The Prehistory of Art. The Cognitive Origins of Art Religion and Science*. Londres: Thames and Hudson, 1999.
- Moure, G. *Marcel Duchamp. Obras, escritos, entrevista*. Madrid: Ed. Polígrafa, 2009.
- Muybridge, E. *Animals in Motion*. New York: Ed. Dover Publications Inc., 1957.
- Müller, J. *The History of Graphic Design*. Koln: Ed. Taschen Benedikt, 2022.
- Nowell, A. "Defining Behavioral Modernity in the Context of Neanderthal and Anatomically Modern Human Populations". *Annual Review of Anthropology* núm. 39. (2010): 443.
- Onetto, M. *En tus manos. Cueva de las Manos*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2010.
- Ortega, V. *Líneas imaginarias Arqueología, Nacionalismo y el Norte de México*. Colección Científica. México: INAH, 2020.
- Otto, R. *Lo santo. Lo racional e irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 1996.
- Paz, O. *Los privilegios de la vista. Arte Moderno Universal. Obras completas*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2003, 68-74.

- Pike, A., Hoffmann, D., García-Díez, M., Pettitt, P., Alcolea, J., de Balbín, R., González-Sainz, C., de las Heras, C., Lasheras, J. A., Montes, R. y Zilhão, J., “U-series dating of Palaeolithic Art in 11 Caves in Spain”, *Science* núm. 336, 6087. (2012): 1409-1413.
- Pike, A., Hoffmann, D., García-Díez, M., Pettitt, P., Alcolea, J., de Balbín, R., González-Sainz, C., de las Heras, C., Lasheras, J. A., Montes, R. y Zilhão, J., “En los orígenes del arte rupestre Paleolítico: dataciones por la serie del Uranio en las cuevas de Altamira, El Castillo y Tito Bustillo”. En C de las Heras (coord.), *Pensando el Gravetiense: nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico*, Monografías del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira núm., 23. (2012): 461-475.
- Ramírez, J. A. “¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería”. *Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: A. Machado Libros S. A., 1992.
- Raquejo, T. *Land Art*. Madrid: Ed. Nerea, 1998.
- Ripoll, S., Bayarri, V., Castillo, V., Latova, J. y Muñoz, F., “A chronological Proposal for El Castillo Cave (Puente Viesgo, Cantabria) Based on Its Iconographic Stratigraphy”. *Boletín de la Sociedad de Arte y Arqueología* núm. LXXXV-LXXXVI. (2019-2020): 149-176.
- Rivero, O. “Los recursos técnicos en el arte paleolítico: una aproximación desde las cadenas operativas”. *Revista Kobie* núm. 16. (2017): 85-100.
- Roebroeks, W., Sierra, M., Nielsen, T., de Loecker, D., Parés, J., Arps, C. y Múcher, H., “Use of Red Ochre by Early Neanderthals”. *Proceedings of the National Academy of Science, PNAS* núm. 109, 6. (2012): 1889-1894.
- Schneier, P., Ponce, A. y Aschero, C., “Arte rupestre, etnografía y memorias colectiva: el caso de Cueva de las Manos, Patagonia Argentina”. *Revista uruguaya de antropología etnografía* núm. VI, 1 (2021): 71-85.
- Schobinger, J. y Gradin, C., *Cazadores de la Patagonia y Agricultores Andinos. Arte Rupestre de la Argentina. Las huellas del Hombre*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.
- Slimak, L., Fietzke, J., Geneste, J. y Ontañón, R., “Comment on “U-Th dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art””. *Science* núm. 361. (2018): 6408. DOI: <https://doi:10.1126>, <https://science.aau1371>.
- Sperber, D. *El simbolismo en general*. Promoción Cultural, Barcelona, 1978.
- Subirats, E. *El muralismo mexicano: Mito y esclarecimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Testart, A. *Art et religion de Chauvet à Lascaux*. París: Gallimard, 2016.
- Tornero, M. *Rockstar*. Exposición, Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. Santillana del Mar, 2023.
- Trinkaus, E., “Pathology and posture of the La Chapelle-aux-Saints Neandertal”. *American Journal of Physical Anthropology* num. 67. (1985): 19-41.
- Trinkaus, E., *The Shanidar Neandertals*. New York: Academic Press, 2014.
- UNESCO. *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. París, 2010.
- UNESCO. *World Heritage Convention. World Heritage List*. Accesible en whc.unesco.org/en/list/ 2023.

- Vera, J. "La revolución abstracta: tiempo y modo". En R. Patiño y B. Yáñez (coords.), *Historia natural del arte y evolución de la cognición*. México: Universidad de Puebla, (2018): 179-188.
- Yanagi, S. *La belleza del objeto cotidiano*. Trad. Álvaro Marcos. Barcelona: Gustavo Gili. Japan Folk Crafts Museum, 2020.
- Zilhão, J. "Modernos y neandertales en la transición del Paleolítico medio al superior en Europa". *Espacio, Tiempo y Forma* num. 1. (2008): 47-58. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfi.1.2008.1927>

Licencia Creative Commons Attribution
Nom-Comercial 4.0 Unported (CC BY-
NC 4.0) Licencia Internacional



**CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL**

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la Revista