

NOTAS BREVES

EL ARTE RUPESTRE Y LA APRECIACIÓN ESTÉTICA DE PAISAJES NATURALES

Thomas Heyd^(*)

Baiame and Lillies

Crowned with fine fire, the God looks up from the rock

His tribesmen have withdrawn;

Dawn waits for the mountain thrust. Like suns

The ten-foot gyneas shake their lily lock

David Campbell¹

Desde hace mucho tiempo la naturaleza, y en particular los paisajes naturales, han sido uno de los enfoques de la apreciación estética. Sin embargo siempre ha estado poco claro exactamente en qué consiste esa apreciación. No se puede tomar como modelo, por ejemplo, la apreciación del diseño presente en las obras de arte. Es decir, respecto a la naturaleza no tiene mucho sentido fijarse en los estilos o en la habilidad del artista o en su intención. Recientemente se ha argumentado que la apreciación de la naturaleza simplemente ha de entenderse en términos del orden perceptible en la naturaleza. Mi tesis es que el arte rupestre puede ser una valiosa fuente de discernimiento del orden específico que es relevante en la apreciación estética de la naturaleza.

LA APRECIACIÓN ESTÉTICA DE PAISAJES NATURALES

Primeramente podemos preguntarnos: ¿qué es la apreciación estética? La apreciación tiene que ver con un tipo de actividad que implica la valoración de algo, ya que cuando algo es apreciado se le atribuye un cierto valor. Pero, ¿qué es lo que le da el matiz estético a la apreciación? Si nos adentramos mucho en la historia de la estética es notable que, en el pasado reciente, se haya propuesto que uno de los rasgos distintivos de la apreciación estética es que sea desinteresada. Esta suposición nos provoca ciertas dificultades cuando nos damos cuenta de que la apreciación requiere de la atención y que la atención requiere que la persona se comprometa.

(*) Department of Philosophy, University of Victoria. Victoria, Colombia Británica. V8W 3P4, Canadá; heydt@uvic.ca

construyendo terrazas) nos indica algo del orden que esas diversas personas perciben en la naturaleza: los unos ven un orden que hay que seguir, los otros ven un desorden que hay que corregir.

Esto también se ve en los diversos monumentos que los seres humanos construyen en el paisaje. Mientras unos emplazan grandes torres y pilares (y de esto hay evidencia que se remonta por lo menos hasta el tiempo de los menhires), otros se contentan en hacer unas leves marcas en las rocas que encuentran en su camino. Finalmente también nos podemos fijar en el *contenido* de las representaciones que los diversos pueblos han producido.

EL ARTE RUPESTRE Y LOS PAISAJES

Recientemente el arqueólogo Richard Bradley y sus colaboradores han argumentado que la investigación del arte rupestre, al igual que la de arqueología de paisajes, podría sacar provecho de una consideración conjunta de sus temas (Bradley 1991: 77-101). Estos investigadores encuentran extraña la desconexión entre la investigación del arte rupestre y la de los estudios del paisaje, y proponen un método de análisis que “reúna los grabados rupestres con la roca misma, y que estudie su íntima relación con la topografía local y con los varios usos del terreno” (Bradley *et al.* 1994:374).

Por un lado proponen que la arqueología del paisaje, que principalmente está enfocada hacia los recursos naturales y su explotación, puede fallar en reconocer importantes consideraciones del uso de la tierra si descuida marcadores culturales como lo son los sitios con arte rupestre. Por otro lado sugieren que la interpretación del arte rupestre es problemática dada la “*subjetividad*” del análisis o de la interpretación de los paneles rupestres. Argumentan que el problema de la subjetividad puede reducirse, sin embargo, si se toman en cuenta los rasgos relevantes de la geografía en que se hallan ubicados los paneles de arte rupestre.

Por ejemplo, si se toma en cuenta que un estilo particular de arte rupestre típicamente se encuentra en lugares que sólo están poblados durante ciertas estaciones, se puede aprender algo sobre la importancia cultural de los códigos de movimientos nómadas de esos enclaves de arte rupestre. De forma parecida, atendiendo al hecho que el arte rupestre de ciertas regiones está localizado generalmente en lugares que estratégicamente dominan sus entornos (lo cual facilitaría, por ejemplo, la observación de la migración de animales silvestres) se puede llegar a conclusiones respecto a la función ‘*marcadora*’ del terreno de ese arte rupestre. En fin, la combinación de enfoques del arte rupestre y de los paisajes promete ser muy útil para explicar la creación del arte rupestre y también de particulares formas de asentamiento y de uso de las tierras. Además, la consideración de los emplazamientos del arte rupestre en determinadas localidades geográficas también puede realzar la apreciación estética de ciertos *parajes naturales*.

La apreciación depende crucialmente de las perspectivas que tengan los individuos implicados. Esto significa que, aún si desde un punto de vista objetivo una zona ofrece gran variedad de rasgos naturales, es posible que una persona que viaje por esos parajes no se de cuenta de esos rasgos. Es de destacar que los lugares con arte rupestre crean puntos de referencia que permiten al viajero situarse en un lugar concreto de la región. Los sitios con arte rupestre pueden ayudar al viajero de esta manera porque le proveen evidencia de que el lugar en que se encuentra es un *paisaje* en el sentido técnico de la palabra que, dicho de otra forma, es “un terreno en que los rasgos culturales han reemplazado [por lo menos parcialmente] a esos elementos naturales que sirven de referencia geográfica a los pueblos nómadas” (Bradley 1991:77). Es decir que los sitios con arte rupestre nos dan una prueba sustancial de que el lugar ha sido ‘leído’, que ha sido visto y apreciado, y que probablemente pueda proveer de información a los que, como nosotros, llegan después.

Más específicamente, como ya advertimos, los sitios de arte rupestre frecuentemente se localizan en puntos altos desde los que se puede observar animales migratorios o a los que están

Recientemente el más importante investigador en esta temática, el Profesor Allen Carlson, ha hecho la siguiente sugerencia. Carlson argumenta que lo que es esencial en la apreciación estética es que esté orientada "objetivamente", es decir que esté orientada por *el objeto* (Carlson 1995-8).² Según él la apreciación estética de una cosa es "la apreciación de esa cosa tal como es, y por lo que es, y no por otra razón" (Carlson 1995-8: 205). Este tipo de apreciación contrasta con la apreciación "subjetiva" que es un tipo de apreciación en la que "*el sujeto que aprecia propiedades que le son impuestas de alguna forma al objeto y que, en general, consiste en la imposición de algo foráneo al objeto [apreciado]*" (Carlson 1995-8: 204-5).

Es decir que cuando se aprecia alguna cosa estéticamente el enfoque está en las auténticas cualidades de esa cosa y no en las que quisiéramos que el objeto tenga. Concretamente esto significa que en la apreciación estética de un objeto, por ejemplo, en la de una pintura, vamos a prestar atención a su composición y a la manera en que se relacionan su forma y su contenido, pero no vamos a incluir en nuestra consideración si el objeto puede sernos útil como inversión financiera o como decoración para nuestro hogar.

Actualmente la base de la apreciación estética de la naturaleza está muy debatida. Los casos más claros de apreciación estética tienen que ver con la apreciación del diseño o de la composición de obras de arte. Generalmente este tipo de apreciación se enfoca en las intenciones del artista y en la habilidad que el artista ha mostrado en la expresión de sus ideas en la obra creada. También se analiza si la obra nos lleva más allá de lo esperado, dada la época de la historia del arte en que se creó. Pero claro, este modelo de apreciación es difícil de aplicar a la naturaleza ya que si no hay diseñador es inapropiado hablar del diseño, o de la habilidad en la ejecución de un plan, o de innovaciones de diseño (a menos que se haya optado por defender la problemática tesis de la existencia de un Dios creador de la naturaleza).

En este contexto Carlson ha argumentado que, en analogía con la apreciación de las obras de arte llamadas de 'vanguardia' o de las obras denominadas 'anti-artísticas', en las que el azar tiene un gran papel, la apreciación estética de la naturaleza debía comprenderse como una apreciación del *orden* más bien que del diseño. Esto implica que cuando apreciamos estéticamente, por ejemplo, la apariencia de los innumerables lagos esparcidos entre pequeñas franjas de tierra más o menos firme, tal como se vislumbra desde un avión en el norte de Canadá, apreciamos una suerte de orden, análogo al orden que podemos apreciar en los lienzos de pinturas a goteo del pintor Jackson Pollock.

Carlson además propone que para la apreciación del orden en la naturaleza los conocimientos en ciencias naturales son de gran relevancia. Quizás esta segunda propuesta de Carlson no es tan inocente como lo supone él. Es decir, ¿está tan claro que las ciencias naturales constituyen la base ideal en que debemos apoyarnos para la apreciación estética de la naturaleza?

Por ejemplo, si nos fijamos en el paisaje como un aspecto de la naturaleza uno se puede hacer la pregunta que sugiere el especialista de arte rupestre Paul Taçon: "Si no hay límites, marcas o puntos de referencia humanos ¿existe el paisaje?"³ La pregunta de Taçon nos recuerda que los 'descubrimientos' de un determinado orden en la naturaleza están guiados por ciertos intereses cognitivos que, en sí mismos, reflejan unos puntos de referencia muy particulares los que están implicados en el conocimiento. Esto significa que, aunque los conocimientos de nuestros científicos sí puedan servirnos de guía para hacer unos análisis estéticos relevantes, estos conocimientos nos proveen sólo algunos de entre los muchos puntos de vista posibles (Heyd 2001).⁴

Entre las otras posibilidades están los puntos de vista resumidos en las historias del asentamiento de cada pueblo en un lugar y en la representación de la naturaleza en sus poemas, cuentos y novelas. Además de estas perspectivas resumidas de forma más o menos explícita en las culturas de cada pueblo también existen las perspectivas que sólo existen de forma *implícita* en la variedad de monumentos y transformaciones que los seres humanos han dejado en el paisaje (Heyd 2001). Es decir, las distintas maneras en que unas y otras personas han labrado la tierra (quizás

pastando. En forma destacada las especies representadas en los paneles de arte rupestre nos facilitan el conocimiento de cuales fueron las especies de la localidad en otros tiempos. El conjunto de estos lugares puede indicarnos algunas de las rutas que utilizaron los antiguos pobladores. De esta manera estos paneles también demuestran que ha habido seres humanos en esos lugares (al menos periódicamente) y que, de este modo, llegaron a conocer las tierras circundantes según sus necesidades lo dictaban. Es decir, estos sitios con arte rupestre sugieren que las plantas y los animales existentes en la vecindad habrían sido utilizados de alguna forma a través de la recolección, caza o pastoreo, que se buscaron y se utilizaron las fuentes de agua próximas, que se estudiaron formas de evitar a los animales depredadores de la zona y que, en sus momentos de ocio, esos otros seres humanos reflexionaron con aprecio sobre sus alrededores. Es decir, estos sitios con arte rupestre sugieren, a los que llegamos después, la manera en que un cierto paisaje puede haber sido apreciado de manera estética y práctica por nuestros predecesores. Para ilustrar cómo los lugares con arte rupestre pueden llevarnos a la apreciación del paisaje natural voy a contarles un ejemplo de mi propia experiencia.

A principios de agosto de 1996 tuve el placer de llegar a conocer un número de sitios con pictografías y petroglifos remarcables en la región de Sydney, Australia, siendo guiado por el genial arqueólogo John Clegg y su maravillosa capacidad de hacer visibles grabados casi invisibles. En unas rocas horizontales o ligeramente inclinadas, situadas en las laderas arboladas de las orillas del río Hawkesbury, en un lugar llamado Berowra Waters, examinamos grabados y estrías que habrían sido producidos cuando los indígenas de la zona afilaban sus hachas de piedra. Después investigamos una de las pocas pictografías que hay en la región. Esta pintura estaba situada justo a la orilla del agua; representaba un pez de color ocre rojo. Nos sentamos en el abrigo que protegía esta pictografía para absorber un poco del calor del sol durante esa fresca mañana del invierno austral y charlamos sobre nuestros descubrimientos. Después de un rato no dimos cuenta que la superficie del río era muy lisa, aunque tenía una ligera agitación, y que estaba proyectando reflejos de luz solar que danzaban *precisamente sobre la imagen rupestre del pez*. Encontramos este fenómeno muy cautivador y nos preguntarnos si no se trataba de un fenómeno excepcional el hecho de que esos reflejos cayeran justo en este lugar.

Al cabo de algunas reflexiones y de un poco de discusión concluimos que, dado el ángulo de incidencia requerido para que la luz llegara exactamente a ese lugar en la roca, que normalmente está en la sombra del abrigo, este fenómeno sólo ocurriría en la segunda mitad de la mañana y en las estaciones del año no estivales. Esto me llevó a proponer la hipótesis que el pintor de la imagen del pez quizás escogió ese lugar como resultado de haber tenido una experiencia de "luz destellante" tal como la tuvimos nosotros, tal vez mientras estaba pescando una mañana de invierno, balanceado sobre los cantos rodados que hay en el río. Claramente esto no fue más que una especulación no confirmada (y posiblemente no confirmable), pero el resultado fue que empecé a apreciar mis alrededores naturales inmediatos de un nuevo modo. Comencé a procurar comprender cómo se les habría manifestado este paisaje a los antiguos pobladores que dejaron estos testimonios de arte rupestre y cómo habría sido apreciado estéticamente por ellos.

CONCLUSIÓN

Por medio de las perspectivas sobre el paisaje natural que nos transmiten los sitios de arte rupestre podemos llegar a la conclusión de que "el paisaje estaba repleto de significados y no era simplemente una fuente de provisiones" para sus habitantes y sus visitantes anteriores (Bradley *et al.* 1994:387). Obviamente esto no significa que la atención a esas perspectivas implícitas nos pueda asegurar que hayamos recreado con certeza los significados que el paisaje haya tenido para con sus residentes o visitantes anteriores. Hay que recordar que las perspectivas explícitas que sacamos de estos sitios son el resultado de *nuestros propios* análisis, y que podemos acertar sólo

aproximadamente con nuestra interpretación del lugar (dependiendo de nuestra capacidad de imaginación, de nuestra erudición, así como de nuestro cuidado en la observación).

De todas formas, aunque estemos muy lejos de interpretar correctamente los significados que los pobladores anteriores dieran a sus tierras, es importante que, en tanto que estamos mirando el paisaje, estamos fijándonos en como es la tierra y el paisaje y *no* sólo en como podemos *usar* o *aprovechar* ese lugar. Y esto constituye un aspecto esencial de una apreciación propiamente *estética* del paisaje natural. Por consiguiente podemos concluir que la apreciación de los sitios de arte rupestre nos puede incitar a la apreciación estética del paisaje natural y que la puede volver más profunda; apreciando el arte rupestre podemos llegar a conocer el paisaje sabiendo que estamos acompañados en nuestra apreciación por los hombres y las mujeres de otros tiempos que quizás llegaron a sentirse como partes integrantes de esas tierras.

AGRADECIMIENTOS

Estoy muy agradecido por la valiosa ayuda en la revisión de la traducción de este ensayo a Isabel Leal y especialmente a Moraia Grau quien me sugirió numerosas mejoras en la expresión. Una versión anterior apareció como "Rock Art and the Aesthetic Appreciation of Natural Landscapes" en el disco compacto del congreso *News95 International Rock Art* (Pinerolo, Italia: Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica, 1999).

NOTAS

- ¹ David Campbell, "Devil's Rock and Other Carvings" en *Devil's Rock and Other Poems 1970-1972* (Sydney: Angus and Robertson, 1974), pp.22-25, reproducido en Peter Stanbury and John Clegg, *A Field Guide to Aboriginal Rock Engravings* (Melbourne: Oxford University Press, 1990), p.100.
- ² Allen Carlson, "Appreciating Art and Appreciating Nature" en Salim Kemal and Ivan Gaskell (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts* (Cambridge University Press, 1995/93), 199-227, p.205.
- ³ Paul S.C. Taçon, "Landscape: Politics and Perspectives", *Antiquity*, Vol.68, No.260, 262-3, p.682, en una crítica del libro con el mismo título editado de Barbara Bender.
- ⁴ En Heyd 2001 he propuesto que la apreciación del orden que se exhibe en la naturaleza puede ser guiada por una diversidad de descripciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Bradley, Richard
1991. Rock Art and the Perception of Landscape. *Cambridge Archaeological Journal* 1 (1), pp. 77-101.
- Bradley, Richard; Felipe Criado Boado y Ramón Fabregas Valcarce
1994. Rock Art Research as Landscape Archaeology: A Pilot-Study in Galicia, North-West Spain. *World Archaeology* 25 (3).
- Campbell, David
1974. Devil's Rock and Other Carvings" en: *Devil's Rock and Other Poems 1970-1972*. Sydney: Angus and Robertson.
- Carlson, Allen
1995-8. Appreciating Art and Appreciating Nature. En: Salim Kemal and Ivan Gaskell (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge University Press, pp. 199-227.

Heyd, Thomas

2001. Aesthetic Appreciation and the Many Stories About Nature. *British Journal of Aesthetics* 41(2).

Stanbury, Peter y John Clegg

1990. *A Field Guide to Aboriginal Rock Engravings*. Melbourne: Oxford University Press.

Taçon, Paul S. C.

Landscape: Politics and Perspectives. *Antiquity* 68, (260, 262-3): 682.