

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas artes -Universidad de Sevilla-

Ecos de la Prehistoria

Alejandro Mosquera Antillano
2014-2015



Índice

PARTE I - Dossier artístico	2
1.1. Ficha 1 "Señales"	3
1.2. Ficha 2 "Alineación"	4
1.3. Ficha 3 "Cromlech"	5
1.4. Ficha 4 "Osteomancia"	6
1.5. Ficha 5 "Dáimones"	7
1.6. Ficha 6 "Estadio 3"	8
1.7. Ficha 7 "El chamán de la cueva"	9
1.8. Ficha 8 "Realidad velada"	10
1.9. Ficha 9 "Fragmento de arte rupestre"	11
PARTE II - Estudio teórico	12
2. Introducción	13
2.1. Objetivos	15
2.2. Metodología	16
2.3. Los Chamanes	17
2.4. Chamanismo prehistórico	21
2.5. El arte de la prehistoria	24
2.6. Lugares sagrados	29
2.7. Ritos y creencias	33
2.8. Inconsciente colectivo	41
2.9. Referentes	43
2.10. Relación temática de las obras	47
2.11. Conclusión	50
PARTE III - Propuesta de integración profesional	52
Bibliografía	61

PARTE I - Dossier artístico

1.1. Ficha 1 "Señales"



Título: Señales

Fecha: 2015

Dimensiones: 45x25x50 cm

Técnica: Talla en madera policromada y estaño

1.2. Ficha 2 "Alineación"



Título: Alineación

Fecha: 2014

Dimensiones: 15x40x10 cm

Técnica: cerámica, pasta negra de manganeso

1.3. Ficha 3 "Cromlech"



Título: Cromlech

Fecha: 2015

Dimensiones: 30x30x15 cm

Técnica: fundición en bronce

1.4. Ficha 4 "Osteomancia"



Título: Osteomancia

Fecha: 2015

Dimensiones: 40x35x25 cm

Técnica: cerámica, pasta negra de manganeso, pasta de gres con fibra de papel, engobe, vidriado y huesos

1.5. Ficha 5 "Dáimones"



Título: Dáimones

Fecha: 2013

Dimensiones: 400x450x350 cm

Técnica: instalación

1.6. Ficha 6 "Estadio 3"



Título: Estadio 3

Fecha: 2014-2015

Dimensiones: 21x14,8 cm

Técnica: grafito y rotulador

1.7. Ficha 7 "El chamán de la cueva"



Título: El chamán de la cueva
Fecha: 2015
Dimensiones: 40x35x90cm
Técnica: talla en piedra caliza

1.8. Ficha 8 "Realidad velada"



Título: Realidad velada

Fecha: 2015

Dimensiones: 50x70 cm

Técnica: litografía

1.9. Ficha 9 "Fragmento de arte rupestre"



Título: Fragmento de pared

Fecha: 2015

Dimensiones: 50x70 cm

Técnica: serigrafía

PARTE II - Estudio teórico

2. Introducción

Desde el inicio de los tiempos, el ser humano ha tenido la necesidad de explicar los fenómenos naturales mediante fuerzas o seres divinos. ¿Cómo explicar en aquella época la lluvia? ¿O una tormenta? ¿Y la muerte? Sin los medios necesarios para alcanzar esos conocimientos, solamente pudieron aferrarse a la existencia de algo superior a ellos, que reglase todo lo que ocurría a su alrededor. Aunque no está exactamente datado, se cree que en el paleolítico aparecieron las primeras deidades, en fechas comprendidas entre los 40.000 y los 10.000 años (Fullola y Nadal, 2005: 89-94). En aquel tiempo, los humanos repentinamente ocuparon los abrigos rocosos y las cuevas, estableciendo así unos espacios dedicados al culto. Estos fueron los primeros lugares sagrados en la historia de la humanidad. Una vez comenzaron a realizar pinturas en estos lugares, tuvieron también la posibilidad de representar a sus dioses. Los encargados de adentrarse en estos lugares sagrados y realizar las pinturas eran los chamanes, los guías espirituales de los grupos humanos. Estas teorías sobre el origen chamánico de las pinturas rupestres son extremadamente recientes, ya que siempre han predominado en el saber popular otras teorías más cercanas al dogma, que explicaré más a fondo en el apartado teórico.

Partiendo entonces de la premisa sobre el origen del arte prehistórico, puedo decir que hemos enfocado las obras en torno a lo chamánico, estableciendo así una estrecha relación entre lo humano, lo espiritual y la naturaleza, dándole a las obras un sentido mágico y no tan pragmático, al igual que hacían en la prehistoria. Me gustaría plantear este trabajo como un viaje iniciático; un conjunto

de acciones que nos lleven a transformarnos de alguna manera en chamanes, porque no hay nada más mágico que volver a los orígenes y recuperar esa sensibilidad y unión con la naturaleza que poseían nuestros antepasados. Además, aún hay muchas incógnitas acerca de los lugares sagrados o de culto, de los ritos, de las creencias y costumbres de los hombres prehistóricos; pero lo que está claro es que esas incógnitas unidas a la poca información de la disponemos deja muchísimo margen a la imaginación y a la interpretación dependiendo de a qué teoría se es más afín.

2.1. Objetivos

Objetivos generales:

- TRASLADAR el pensamiento sagrado y mágico del hombre prehistórico al hombre contemporáneo.

Objetivos específicos:

- TRANSMITIR sensaciones y emociones a través del inconsciente y los recuerdos.
- UTILIZAR procesos y lenguajes prehistóricos y trasladarlos a la contemporaneidad.
- CONECTAR lo remoto con lo contemporáneo.
- FOMENTAR la reflexión sobre el arte prehistórico y su repercusión en el ser humano.
- DAR una visión general del chamanismo y del cosmos chamánico.
- PLANTEAR la disposición de las obras como si fuese un viaje iniciático al mundo chamánico.

2.2. Metodología

FASE 1: interés personal por la prehistoria y el origen del arte prehistórico surgido a través del visionado de un reportaje televisivo.

FASE 2: documentación e investigación acerca de los orígenes del arte, recurriendo a la bibliografía que se recomienda por expertos en la materia. Aproximación a la teoría del origen chamánico del arte prehistórico. Asimilación de conceptos, conformando una base teórica para la ejecución de las obras y estableciendo un discurso artístico propio. Como libro de referencia escogimos *Los chamanes de la prehistoria* (2010) de Jean Clottes y David Lewis-Williams, pues este libro aporta una visión bastante bien documentada del carácter chamánico del arte prehistórico.

FASE 4: distanciamiento con respecto al arte chamánico y utilización de conceptos más contemporáneos como el inconsciente colectivo y los lugares simbólicos.

FASE 5: reinterpretación de los conceptos contemporáneos desde la visión prehistórica, y estableciendo conexiones entre ambas partes.

FASE 6: uso y aplicación de todos los conceptos asimilados durante las fases de documentación e investigación en la realización de un proceso de abocetado para un ejercicio.

FASE 7: Realización de todas las obras incluidas en el dossier artístico empleando los conceptos adquiridos durante la investigación.

FASE 8: organización de las obras según los conceptos que tratan, estableciendo un orden que depende de la estructura del cosmos chamánico.

2.3. Los Chamanes

Los encuentros con el chamanismo se remontan a las primeras exploraciones fuera de Europa por parte de viajeros del occidente de Europa. A lo largo del globo, presenciaron prácticas religiosas que les parecieron extrañas e incluso, a veces, terroríficas (Clottes y Lewis-Williams, 2010: 13). No era nada habitual ver a un humano vestido y ornamentado con restos de animales, danzando y cantando hasta caer exhausto. Este tipo de rituales se repetían con pequeñas variaciones a lo largo de todo el mundo, tanto en Siberia, como en África, América del sur y del norte, Oceanía, etc. El objetivo de estos ritos parecía ser llegar a una especie de trance, en el que una persona, el chamán, podía predecir el futuro, hablar con los espíritus y animales, curar enfermedades, etc. Estos trances en los que se envolvían los chamanes fueron provocados por los estados alterados de conciencia, que son la base de todas las culturas chamánicas y aprovechaban esta característica de la mente humana para establecer una red de creencias a lo largo de todo el paleolítico superior y que llega hasta nuestros días (Clottes y Lewis-Williams, 2010: 15).

Para llegar a los estados alterados de conciencia, los chamanes usaban la danza, la música, y también drogas psicotrópicas. En esos estados, ellos creían ver cosas que no pertenecían al mundo terrenal, veían formas y colores, realizaban viajes extracorporales e incluso llegando a los estados más profundos, se manifestaban alucinaciones seguidas de diferentes sensaciones, tales como olores, sonidos, etc. Una vez pasado el trance, la conciencia del chamán volvía y difundía el conocimiento adquirido a través de las visiones. A grandes rasgos, este era el

procedimiento mediante el que un chamán accedía a las otras realidades, con el fin de adquirir poderes sobrenaturales que sirvieran de guía y ayuda a su comunidad.

Para entender mejor algunas de las obras que proponemos, hay que analizar y distinguir los distintos estadios por los que pasaba un chamán desde que comienza el trance hasta que termina. Según comentan Clottes y Lewis-Williams (2010), existen tres etapas claramente distinguibles en una experiencia de estado alterado de conciencia, dependiendo de la forma en la que se llegue al trance, tendremos unos tipos de alucinaciones u otros. En el estadio 1, el chamán, durante o después de algún ritual, comienza a ver símbolos geométricos, tales como rayas, cuadrados, puntos, zigzags, cruces de líneas ordenados, etc. Conforme avanza la visión, se van concretando y apareciendo ciertos objetos reconocibles, por lo que estaríamos entrando en el estadio 2. Para un occidental, por ejemplo, de los zigzags puede surgir una serpiente o de los puntos, puede aparecer una pelota, o una bombilla. No obstante, los humanos del paleolítico tendrían otros referentes, por consiguiente, en sus alucinaciones verían otras cosas distintas. La parte más impresionante llega en el tránsito entre el estadio 2 y el estadio 3. De pronto, todo el conjunto conforma una espiral, en la que sus paredes están plagadas de símbolos geométricos. Una vez atravesada la espiral, el chamán entra en el estadio 3 donde sufre fuertes alucinaciones, junto a sensaciones y percepciones tan reales, que son fácilmente confundibles con la realidad. En este apartado, es donde se encuentran los seres mitad hombre, mitad animal, que también son importantes en las culturas chamánicas, por ser una simbiosis entre el hombre y la naturaleza. Este estadio 3 pudo provocar que en las pinturas rupestres del paleolítico superior se

representaran, en ocasiones, seres híbridos, antropozoomorfos o teriántropos, como se les suele llamar.

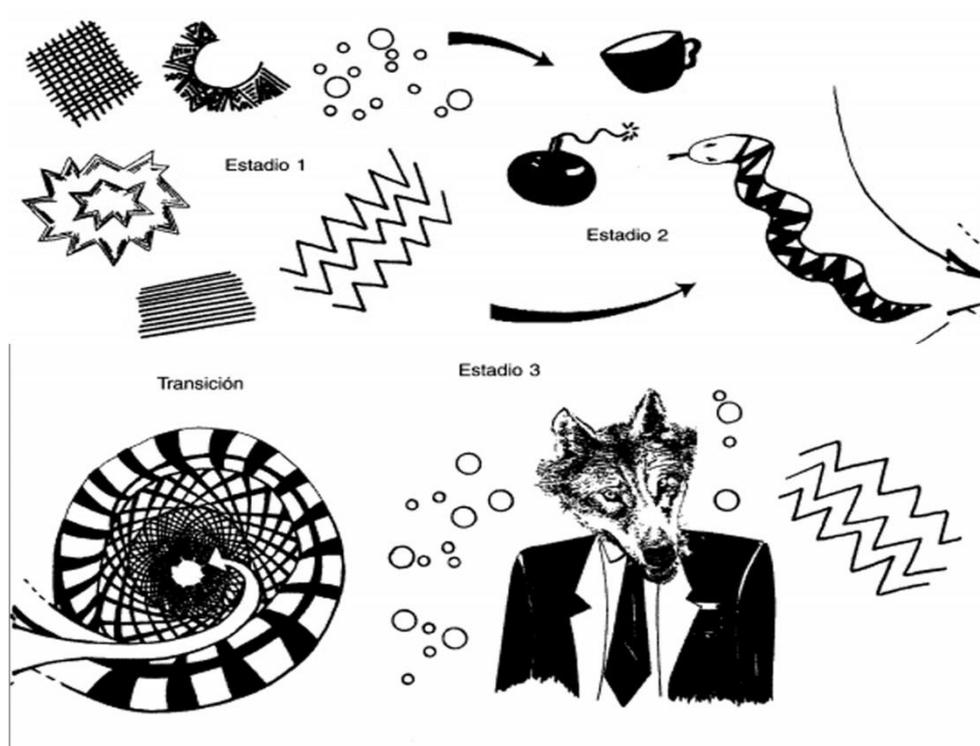


FIG. 1. Fases de los estados alterados de conciencia y ejemplos de las posibles visiones en un humano actual (Clottes y Lewis-Williams, 2010: 18)

Una vez que hemos explicado los estados alterados de conciencia por los que el chamán se aventuraba, debemos poder encajar esas visiones en algún tipo de estratos que permitan categorizarlas. ¿qué entra en juego el mundo o cosmos chamánico, lo que organiza todas las creencias y les da un sentido mágico o divino. La estratificación del cosmos chamánico está dividida en tres mundos: el mundo terrenal o cotidiano, el mundo superior y el mundo inferior (Clottes y Lewis-Williams, 2010: 29). Dependiendo de la complejidad de la sociedad, podemos encontrar mayor o menor cantidad de estratos. Estos mundos estarían habitados

por las criaturas y seres que se les presentan a los chamanes en las visiones y que pueden ser benevolentes o malignos dependiendo de a que estrato pertenezcan.

En el mundo superior e inferior es donde habitan los propios espíritus y animales-espíritus. Esto no significa que los tres mundos sean ajenos entre ellos, ni que estas sociedades chamánicas hagan una distinción tajante de lo real y lo sobrenatural como lo hacen las occidentales. Cada mundo del cosmos chamánico está separado y posee una localización topográfica particular, pero están igualmente interconectados (Clottes y Lewis-Williams, 2010: 29)

Con respecto a la localización topográfica particular, Clottes y Lewis-Williams (2010) se refieren a que estos mundos pertenecientes al cosmos chamánico, no son invisibles, sino que también son parte de su realidad y que podían visitarlos porque eran lugares físicos. Un ejemplo claro, sería que el mundo superior se encontrase en una montaña específica y el mundo inferior en una caverna que se adentrara en la tierra. Esta concepción de los lugares la explicaré más detenidamente en el apartado de "Lugares sagrados".

2.4. Chamanismo prehistórico

Una vez explicado de forma breve el chamanismo como creencia y cultura, pasando por sus rasgos característicos, los estados alterados de conciencia, sus motivaciones y los estratos de su mundo, debemos profundizar y especificar a qué tipo de chamanismo nos estamos aproximando, ya que entre culturas chamánicas o de origen chamánico hay muchas similitudes a pesar de que existe una gran separación tanto geográfica como temporal. Podemos establecer que el poblamiento de Europa por parte de los humanos modernos (*Homo Sapiens Sapiens*) se produjo hace aproximadamente 45.000 años y, por lo tanto, todos los grupos de humanos, en teoría debían haber llegado a través de Asia. Esto supondría que los distintos grupos que entraron en Europa tenían grandes parecidos y pudieron desarrollar todo el conjunto de costumbres y creencias de forma similar cuando se asentaron en la parte occidental de Europa.

Tomaremos esta zona como referencia para aplicar las teorías que proponen Clottes y Lewis-Williams (2010) sobre el arte prehistórico. Entonces ya tenemos una localización geográfica en la que basarnos, que sería la franja atlántica del continente europeo; ahora solo nos falta determinar una época o periodo de tiempo concreto. Actualmente, sabemos que el paleolítico superior se inició en torno al año 40.000 a.c. y acabó aproximadamente sobre el año 10.000 a.c., lo cual es un período bastante largo de tiempo, por lo que no podemos generalizar ni aplicar estas teorías a la hora de interpretar este arte, que bien podría tener una diferencia temporal de milenios. ¿Cómo podemos pues interpretar de manera correcta el arte prehistórico si abarca tantos milenios? La solución

consiste en establecer unos períodos concretos, dependiendo de la zona y del estilo usado en las pinturas, de los objetos encontrados en los yacimientos mediante la estratigrafía. Además de todo esto, hoy en día contamos con las pruebas de C-14 (Carbono 14) que nos dan una datación aproximada con un margen de error muy pequeño (Eiroa, 2006).

El problema que conlleva datar los períodos del paleolítico superior y catalogar sus estilos es que, al estar las poblaciones tan dispersas, evolucionaban a distinto ritmo y por lo tanto algunas comunidades llevaban milenios de diferencia con respecto a otras. Las cronologías más comunes del paleolítico superior suelen incluir los periodos: Châtelperroniense (40.000-35.000 AP¹), Auriñaciense (38.000-25.000 AP), Gravetiense (25.000-20.000 AP), Solutrense (20.000-17.000 AP), y Magdaleniense (17.000- 10.000 AP) (Fullola y Nadal, 2005: 89-94).

Dependiendo de a qué periodo pertenezca el arte, encontraremos pequeñas variaciones en la temática, en los materiales usados, etc. Si profundizamos un poco más, también encontramos otras diferencias que no son tan visibles, pero que tienen mucha importancia a la hora de analizar la cronología. Vamos pues a concretar el momento en el que el ser humano decide ocupar las cuevas, pero no como hogar, sino como lugar de peregrinación donde realizará las pinturas o arte mueble. Antes de concretar, nos surge una cuestión ¿Por qué es importante organizar la cronología del arte prehistórico? Porque, si la teoría del origen chamánico del arte prehistórico fuera cierta, coincidirían las épocas de

¹ Datación "Antes del presente", usando de referencia el año 1950.

“peregrinación” a las cuevas, con el origen del arte, y a la vez con el origen de las creencias y deidades; y por lo tanto tendríamos un conjunto de acontecimientos muy importantes para la evolución humana, en un espacio de tiempo muy corto. Con esto podríamos añadir, que aun siendo un espacio de tiempo muy pequeño para lo que abarca la prehistoria en general, no podemos establecer un periodo o estilo concreto en el que definirnos.



FIG 2. Mapa del arte rupestre en el Paleolítico superior.

Fuente: <https://historiae2014.wordpress.com/tag/arte-rupestre/>

2.5. El arte de la prehistoria

Para poder basar nuestro trabajo, primero debemos documentarnos acerca de las teorías que analizan e intentan dar un sentido al arte prehistórico y observar algunas muestras de arte prehistórico. Como bien hemos especificado, la teoría en la que nos basaremos será la teoría chamánica del origen del arte, sin embargo, hay otras teorías que también debemos mencionar.

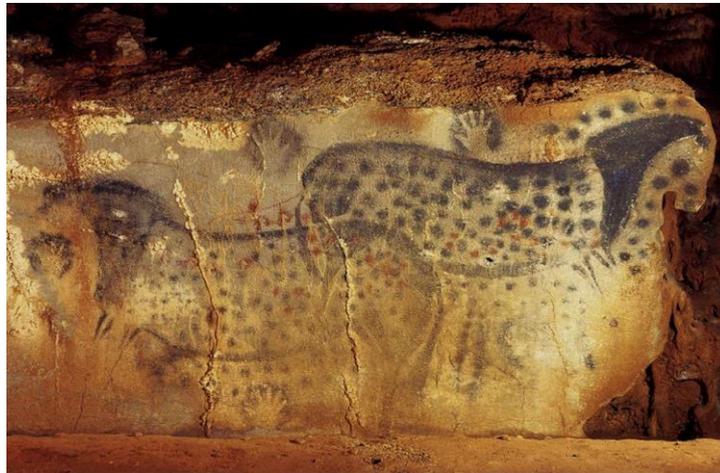


FIG 3. Pintura rupestre de las cuevas de Pech Merle,

Fuente: <http://cuevas.culturadecantabria.com/arte-paleolitico-en-europa/>



FIG 4. Pinturas rupestres de la cueva de Chauvet.

Fuente: <http://aljona-inspirations.blogspot.com.es/2010/10/arterupestrevalcamonicasacerdote.html>

Durante el Paleolítico superior aparecen las primeras representaciones pintadas y grabadas hechas por la mano humana. La fascinación que han ejercido tanto en los especialistas como en el público en general se remonta a su descubrimiento a finales del siglo XIX. Entonces costaba comprender cómo era posible que unos individuos primitivos hubieran sido capaces de ejecutar obras que demostraban tanta maestría. Aún hoy día son muchos los profanos que se asombran ante la perfección de este arte (Groenen, 2000: 7)²

Partimos ahora de un problema que sigue sin ser resuelto; el significado del arte prehistórico. Desde el descubrimiento de la cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria) en 1868 por parte de Marcelino Sanz de Sautuola, la opinión y consideración del arte prehistórico ha ido variando. En las primeras etapas después de su descubrimiento, fue rechazado por la amplia mayoría de los prehistoriadores e historiadores, que alegaban que unos seres tan poco avanzados y primitivos no podrían haber sido capaces de hacer unas representaciones tan realísticas. Con el paso del tiempo y, tras el descubrimiento de otras cuevas en Francia, se reconoció por fin la existencia de este arte, sin embargo, solo era el comienzo de un largo debate por determinar qué significaba. Hasta la mitad del siglo XX se dio como argumentación «el arte por el arte», cuyo objetivo era la mera representación de las escenas por placer o por gusto decorativo (Groenen, 2000). Según Jean Clottes y David Lewis-Williams (2010: 67), esta teoría se respaldaba por la creencia de que los hombres primitivos carecían de creencias religiosas³ o

² Extraído del libro «Sombra y luz en el arte paleolítico» (Groenen, 2000).

³ Delporte, 1990, p. 191.

estaba confundida con una visión errónea de la vida del hombre prehistórico, donde tenía muchas comodidades que permitieron el origen del arte⁴. Pero estas teorías no explicaban muchas de las pinturas que se encontraban en sitios de difícil acceso o en las profundidades, así que acabó quedando obsoleta.

Otra de las teorías que podemos destacar es la de la magia propiciadora, la cual expone que el arte prehistórico estaba destinado a mejorar diferentes aspectos de la vida de estos hombres, tales como la fertilidad, la caza, o el clima; pero sigue habiendo demasiadas incógnitas que apartan a un lado estas teorías. También encontramos la teoría del totemismo, que postulaba que cada comunidad humana tenía una correlación e implicación con una especie animal o vegetal, al cual venerarían (Clottes y Lewis-Williams, 2010: 68), sin embargo, en algunas de las pinturas de las cuevas aparecen animales con flechas clavadas, lo que contrarresta esta teoría. Pasamos ahora a la teoría explicativa del arte prehistórico por excelencia; la magia simpatética, cuyo concepto definió el prehistoriador Henri Bègouën:

Es una idea frecuentemente extendida entre los pueblos primitivos que la representación de todo ser viviente es, de alguna manera, una emanación propia de este ser, y que el hombre que tiene en su poder la imagen del ser ya tiene un cierto poder sobre él. Se puede admitir entonces que los hombres primitivos creían que al representar un animal, éste quedaba, de alguna manera, bajo su dominio. (Bègouën, 1924: 423.)

⁴ Larlet y Christy, 1864, p. 264, citado por Groenen, 1994.

Existe una estrecha relación entre el sujeto y la imagen, de manera que actuando sobre la imagen se actúa también sobre la persona o animal figurado (Clottes y Lewis-Williams, 2010: 68). Esta teoría fue popularizada por el abate Breuil y el conde Bégouën hasta tal punto que fue casi considerada un dogma hasta más de la mitad de siglo. Posteriores estudios etnológicos descartaron la visión de que el hombre prehistórico tenía amplias comodidades y podía dedicarse al arte, más la realidad era bien distinta; las comunidades eran débiles e intentaban sobrevivir en un mundo hostil; «El arte de esta época es utilitario»⁵ También se planteó la posibilidad de que las cuevas tuvieran un sentido mágico, así como la propia representación de las figuras. Los hombres prehistóricos entrarían en las cuevas a realizar el acto de dibujar o pintar, de modo que lo que era importante en sí era la acción de dibujarlo o pintarlo y una vez acabada la acción, el resultado era inmediato, de modo que eso explicaría en parte las superposiciones y las colocaciones de algunas pinturas (Clottes y Lewis-Williams, 2010: 69).

El principal problema de todas estas teorías, es que existen elementos que no pueden ser encajados en ninguna de ellas o las contradicen; incluso la hipótesis del arte chamánico tiene sus defectos. Los primeros en considerar las prácticas chamánicas como origen del arte fueron Mircea Eliade (1972), Weston La Barre (1972) y Joan Halifax (1982) y también Andreas Lommel (1967), pero sus teorías fueron rechazadas debido a que no podían mostrar ninguna evidencia, solamente podían proponer hipótesis que no iban más allá de la conjetura (Clottes y Lewis Williams, 2010: 78).

⁵ Bégouën, 1924, p.420.

De alguna manera nos es imposible pues establecer una teoría exacta para describir, encajar y dar sentido al arte prehistórico, por lo que podríamos decir que cualquier interpretación es posible, ya sea subjetiva u objetiva. De lo que no nos cabe la menor duda, es de que los hombres del paleolítico superior poseían una sensibilidad artística muy profunda como para poder llevar a cabo todo el repertorio de obras que dejaron, teniendo en cuenta también que poseían otros métodos de expresión del arte, como la música, que no deja registro fósil. Estas otras formas de expresión artística se conocen gracias a que se han encontrado flautas, xilófonos de piedra, y otros instrumentos, así como también se han encontrado huellas de pies en algunas cuevas, que dan a entender que también se expresaban a través de la danza. Pero como dije antes, es imposible recuperar ese material, sin embargo en el apartado "inconsciente colectivo" añadiré más información acerca de la conexión que aún tenemos con estas artes.

2.6. Lugares sagrados

El concepto de lo sagrado ha existido a lo largo de toda la historia de la humanidad. A partir del paleolítico superior, «el *Homo Sapiens Sapiens*, de pronto, adquiere conciencia propia, creencias, símbolos, arte, religión, lenguaje. Somos lo que somos justo a partir de ese instante. Y todo surge en las cuevas» (Jiménez, 2009). Los primeros lugares de culto de la humanidad fueron las propias estructuras de la naturaleza, como las cavernas o las montañas. ¿Pero por qué estos lugares son sagrados? ¿Cómo se convierten en sagrados?

Según González Blanco (2003), los primeros lugares sagrados de los que se tiene testimonio con fuentes documentales se encuentran en el Próximo Oriente Antiguo. Este autor toma como punto de referencia la documentación y tradiciones de la Biblia. La sacralización de los lugares puede venir constituida por: la teofanía⁶ en aquellos lugares en los que se ha aparecido la deidad; por su uso, «santos son los lugares que tienen culto previo. El origen es el culto habitual existente. La sacralización queda constituida por el uso» (González Blanco, 2003); también son santos o sagrados los lugares en los que se celebra algún rito especial, «adquieren una sacralidad ritual confirmada por la manifestación divina» (González Blanco, 2003); son santos los lugares en los que la deidad ha manifestado su juicio, o los lugares en los que ha vivido un hombre santo o ha manifestado su santidad. Desde otro punto de vista, también se conforman lugares sagrados en aquellos sitios en los que se acude en peregrinación; «aunque la peregrinación no es causa sino

⁶ Según la RAE: «manifestación de la divinidad de Dios».

consecuencia, el dato puede servir para detectar la sacralidad del lugar» (González Blanco, 2003). Y por último, «pueden considerarse también lugares sagrados en el mundo físico: el cielo, azul o tenebroso; determinadas grutas y cavernas, sotos o bosquecillos, fuentes, pozos y manantiales sagrados de aguas» (González Blanco, 2003).

También afirma este autor que la sacralidad puede ser una cualidad que poseen objetos complementarios a los lugares sagrados. Nos interesan especialmente los objetos móviles como montañas, árboles, piedras (sobre todo cuando tienen inscripciones), animales, etc.

Estas reflexiones de González Blanco (2003) las podemos tratar de exportar a la prehistoria, de modo que si damos por válido que los hombres prehistóricos tenían una conciencia religiosa, también tenían deidades y por ende, lugares u objetos sagrados. En este caso, en el paleolítico superior, nos encontraríamos que los lugares establecidos como sagrados serían principalmente las cuevas, donde acudían a realizar sus rituales; también podríamos imaginar que para ellos, el mar, el cielo, las montañas, los animales o todo lo que engloban las representaciones sígnicas; eran considerados sagrados.

Ahora vamos a poner un ejemplo práctico en el que podría darse el caso de una conjunción de lugares sagrados. Analicemos el caso del Monte Castillo (Puente Viesgo- Cantabria). ¿Qué tiene de especial este lugar? Se trata de un monte que resalta en la zona por su forma piramidal, lo que ya nos da una señal de que aquel

monte podría haber sido representativo y especial para los hombres prehistóricos. Lo más destacable no es el monte en sí, sino que dentro de él se abren 5 cuevas, todas con arte rupestre y, por lo tanto, podríamos afirmar que sagradas.

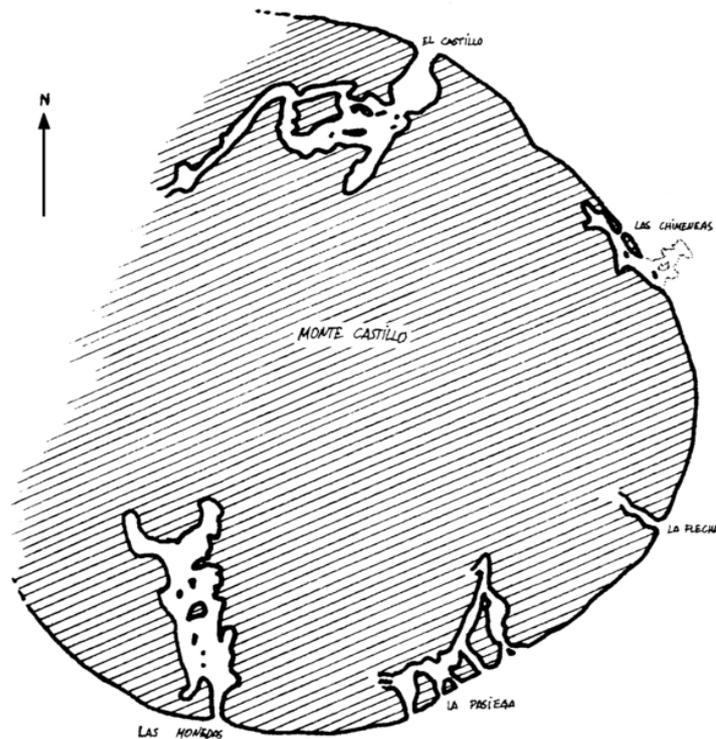


FIG 5. Plano de la situación de las cuevas en el Monte Castillo (José-Manuel Benito Álvarez, 1985)

Fuente:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Cuevas_del_monte_Castillo#/media/File:Plano_del_Monte_Castillo_\(cuevas\).png](http://es.wikipedia.org/wiki/Cuevas_del_monte_Castillo#/media/File:Plano_del_Monte_Castillo_(cuevas).png)

A medida que la historia seguía su curso, las comunidades prehistóricas iban modificando también sus costumbres y creencias. Llegamos ahora a un punto de inflexión importante; a finales del paleolítico superior, los cambios climatológicos producidos por el final de la última glaciación permiten una evolución de la cultura dando comienzo a un nuevo período, el Mesolítico, aproximadamente hace 8.000 años (Reynaldo González, 1989). En este nuevo período, se abandonan las cuevas y surgen otros espacios diferentes; espacios modificados por la acción del hombre.

En este espacio de tiempo, el hombre prehistórico construyó sus lugares a partir de piedras enormes, denominadas megalitos. Crearon grandes sepulcros, alineaciones, crómlechs, dólmenes, etc. En estos sitios también se tiene registro de que se realizaban rituales y, por lo tanto, debido a ese uso, se transformaron automáticamente en espacios sagrados. Aquí nace pues la propia creación del espacio para su concepción sagrada. Podemos hablar entonces de un éxodo hacia el exterior, abandonando, quien sabe, a las deidades que residían en las cuevas. Un ejemplo claro de estas estructuras sagradas es *Stonehenge*, en Inglaterra.



FIG.6: Vista aérea de la alineación de menhires de Carnac

Fuente: <http://tectonicablog.com/?p=17658>

En el siguiente apartado vamos a profundizar en cuales eran algunos de esos rituales que se realizaban en estos lugares y a qué deidades pudieron rendir culto.

2.7. Ritos y creencias

Una parte fundamental de las culturas chamánicas son sus creencias en la unión del ser con la tierra y la naturaleza no de un modo egocéntrico, sino más bien de forma supeditada. El hombre permanece en armonía con la naturaleza; hay una relación de respeto mutuo entre ambos, porque se concibe a la naturaleza como un ser, algo parecido a un dios omnipresente y omnipotente. Quizás por esto la forma de representación de los dioses era la propia representación de la naturaleza.

Partiendo de esta relación entre el hombre y la naturaleza, se configuran todos los demás rasgos de las culturas chamánicas. Aquí habría que añadir un factor importante como lo es la espiritualidad. Los hombres prehistóricos tenían un profundo sentimiento espiritual que podemos deducir porque se han encontrado restos, tanto de enterramiento como de ritos, que fundamentan la creencia en el más allá, en los espíritus, en dioses o dáimones. Si analizamos los tipos de rituales que se realizaban podemos destacar cuatro tipos: rituales de curación, de adivinación, de conexión con otras realidades o invocación y funerarios. Seguramente existiera una tipología más amplia, pero haciendo paralelismos con algunas culturas contemporáneas, estos suelen ser los más comunes.

De los rituales de curación podemos decir que están estrechamente ligados a la religión y a las creencias y, en la mayoría de casos, no es posible hacer una diferenciación. La magia hace acto de presencia en estos rituales con el propósito de influir en la naturaleza y sanar al enfermo.

El chamán o sanador de una tribu puede administrar una medicina a una persona aquejada de una enfermedad y juzgaríamos este acto como médico porque sabemos que la medicina hace efecto contra el agente de esta enfermedad. Por el contrario, en el momento que realiza una danza de exorcismo para cazar los « malos espíritus » tenderíamos a rechazar este acto como no médico. Sin embargo, para esta tribu ambos son actos indisolubles. Es necesario pues considerar que la danza chamánica, en este caso, es un acto médico porque es percibido como tal por la tribu en cuestión (Janssens, 1970).

En la prehistoria, cualquier enfermedad que afectara a un individuo, podía ser interpretada como una señal o castigo y era de vital importancia expulsar a los malos espíritus para mantener la supervivencia de la comunidad. Para ello, se usaban hierbas curativas y, sobre todo, en estos rituales de sanación era indispensable la danza y la música como vehículo de los espíritus, ya sea para expulsarlos de un cuerpo o al contrario. Como no queda registro físico de las danzas y músicas, solo podemos recurrir a la imaginación si queremos tener una idea aproximada de cómo se hacían estos ritos en la prehistoria.

En los rituales de adivinación nos debemos posicionar de nuevo en la misma línea que con los rituales de sanación; podemos intuir que esta serie de ritos se realizaban dentro de las cuevas, ya que se han encontrado restos fósiles que bien podrían haber servido para este tipo de rituales. Un elemento que pudo haber sido determinante en los rituales de adivinación era la interacción con los espíritus

durante el ritual, ya que, según sus creencias, estos poseían poderes sobrenaturales. Sin embargo, para comprender mejor este concepto quizás debamos establecer de nuevo paralelismos con culturas contemporáneas a nosotros. No es la metodología más acertada para probar que los restos hallados en las cuevas hubieran sido usados para este fin, no obstante, hay ciertas similitudes que nos permiten interpretarlo así. Encontramos que hoy en día algunas culturas chamánicas usan diferentes elementos naturales como los huesos, vísceras de animales o el propio fuego, con el fin de predecir el futuro. Como ejemplo, citaremos algunos tipos de rituales de adivinación como la osteomancia⁷, la litomancia⁸, la piromancia⁹ o la clarividencia¹⁰, también importantes en el mundo chamánico. Podemos interpretar que este tipo de rituales se efectuaba desde el inicio de los tiempos porque recientemente se han descubierto unos santuarios en Gerhagot, Armenia, con 3.300 años de antigüedad.

En las excavaciones de este lugar se encontraron vasijas y cuencos de arcilla, restos óseos, cenizas, así como sellos e ídolos cornudos. Según las investigaciones de Smith y Leon (2014), estos santuarios atendían a las necesidades de las clases regentes, practicaban rituales de adivinación y aseguraban una mejor toma de decisiones. Si tenemos registro material de que en esta época existían este

⁷ Adivinación mediante la manipulación u observación de huesos animales. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Osteomancia>

⁸ Adivinación mediante piedras. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Litomancia>

⁹ Adivinación según el color, chasquido o disposición de una llama. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Piromancia>

¹⁰ Capacidad para percibir estímulos extrasensoriales que permiten a algunas personas predecir eventos futuros. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Clarividencia>

tipo de rituales, deducimos entonces que en el Paleolítico superior también se requería la necesidad de estos para el propio beneficio del grupo.

Pasamos ahora a los rituales funerarios, aunque también podríamos incluir en este apartado otro tipo de rituales como el de las uniones matrimoniales o nacimientos. Estos rituales tenían como base dar la bienvenida o despedir a un miembro de la comunidad. Normalmente eran ritos en los que se celebraba el milagro tanto de la vida como de la muerte. En la actualidad, las comunidades chamánicas celebran estos acontecimientos vistiéndose con ropajes y máscaras y danzando al ritmo de la música; sin embargo, no podemos relacionarlos en este caso con las costumbres de los hombres prehistóricos, debido a que el folklore de cada cultura chamánica actual ha ido variando dependiendo de tantos factores, que sería imprudente establecer unas similitudes.

Por último, vamos a mencionar los rituales de invocación, que forman una parte bastante importante de las culturas chamánicas. Sabemos que los rituales de invocación se realizaban, al menos, en el interior de las cuevas y para invocar a los espíritus de la naturaleza, aunque tampoco podemos afirmar con total seguridad que tuvieran este fin. Para llevar a cabo estos rituales los chamanes provocaban los estados alterados de conciencia para conectar con los otros estratos del cosmos chamánico y así invocar a los espíritus. La ingestión de drogas y la repetición de ciertos mantras, sobretodo musicales, hacían que el chamán conectara con los otros mundos. Como bien hemos especificado en apartados anteriores, es posible que las pinturas de las cavernas se realizaran en el

transcurso de los rituales, o incluso una vez finalizados; el arte captaba lo vivido y lo sentido durante el trance.

Después de definir brevemente los diferentes tipos de rituales que hemos considerado más cercanos al tema que nos concierne, se nos plantean una serie de preguntas clave ¿En qué creían los hombres del paleolítico superior? ¿A quién dedicaban estos ritos? Para responder a estas preguntas debemos acudir de nuevo al interior de las cavernas.

Llegados a este punto hay que hacer referencia a un detalle importante para comprender las creencias; en el apartado del arte prehistórico no hemos analizado pormenorizadamente toda la simbología ya que es un campo demasiado extenso y, además, solo encontramos hipótesis, muchas veces contrariadas, de lo que significaba. Sin embargo existen unas pinturas y grabados en algunas cuevas de la franja atlántica, que nos dan pistas y que, además, suscitan mucha polémica. Nos referimos ahora a las figuras antropomórficas que, aunque en menor número, fueron representadas durante el paleolítico superior en adelante. Dentro de las figuras antropomorfas, destacamos los teriántropos¹¹, representaciones de forma humanoide que tienen muchas veces rasgos animales o eso es lo que se ha interpretado. ¿Qué relación tienen estos teriántropos con la creencia y religión del paleolítico superior? El hecho de que existan representaciones de figuras orantes en las cuevas evidencia que estos dos aspectos están relacionados.

¹¹ Los teriántropos son pinturas, grabados o esculturas que representan a un *ser* con parte humana y parte animal. El término proviene del idioma griego *terrino* significando "animal salvaje" o "bestia", y *anthropos*, que significa "hombre".

Fuente: <http://arqueologiacognitiva.blogspot.com.es/2015/01/el-teriantropo-de-el-castillo.html>

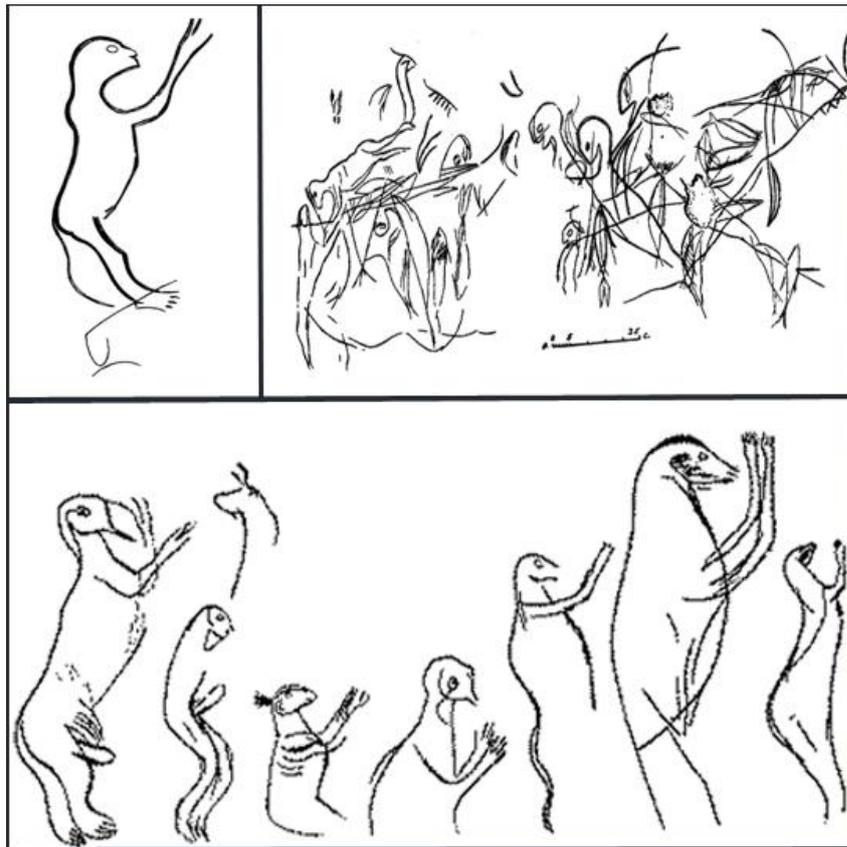


FIG. 7. Antropomorfos o teriántropos, de las cuevas de Hornos de la peña en Santander (arriba a la izquierda), Los casares, Guadalajara (arriba a la derecha) y de Altamira, Santander (abajo).

Fuente: <http://fradive.webs.ull.es/practica/prehis/prac4.html>

Estas figuras tienen unos rasgos muy característicos, que nos indican que no son simples figuras humanas. Cabezas casi con forma reptiliana, los brazos alzados, manos con cuatro dedos en la mayoría de los casos, etc. ¿Realmente estaban representando seres humanos? Lo único que podemos imaginar es que eran seres humanos y a la vez no; quizás eran representaciones de la unión de lo humano con lo divino. La parte que nos interesa ahora sobre las creencias de la prehistoria son las deidades, espíritus o como los llamaremos a partir de ahora: Dáimones.

¿Qué son los dáimones? Vamos a definir a los dáimones como una especie de divinidad indeterminada ligada a la naturaleza y que podían ser benignos o malignos. Aunque el término proviene del griego y fue acuñado por los filósofos de la antigua Grecia, podemos trasladar este concepto a las creencias prehistóricas porque en aquella época existía un vínculo muy estrecho con la naturaleza.

¿Qué relación hay entre los dáimones y la prehistoria? Pues que quizás los chamanes, al entablar contacto con las otras realidades, se encontraban con estos dáimones a los que anteriormente hemos llamado espíritus. El filósofo contemporáneo Harpur (2007) señala que, a lo largo de la historia del hombre, los dáimones se podrían haber aparecido ante nosotros por diferentes motivos. Si aceptamos la existencia de estos dáimones desde la propia existencia del hombre, podemos imaginar que una cualidad de estos es la atemporalidad, ya que podrían haber existido desde los mismos comienzos del hombre hasta hoy en día. ¿Pero qué sentido tiene esto? Simplemente que si concebimos que los dáimones son espíritus de la naturaleza, debemos dar por hecho que se mantendrían a lo largo de toda su existencia ¿Con qué fin? Esta es una pregunta que hoy día no podemos responder.

Una de las cualidades de los dáimones que apunta Harpur (2007), es que estos han variado su forma a lo largo del tiempo y en torno a diferentes arquetipos. La definición de arquetipo encaja a la perfección con la atemporalidad de los dáimones. Según Montaner y Simón Editores (1887), sería « modelo o forma primera. Expresa, pues que el arquetipo son las formas sustanciales (ejemplares eternos y perfectos) de las cosas que existen de toda eternidad en el pensamiento

divino». También decía de los arquetipos el filósofo y psicólogo Carl Jung «Esa denominación¹² es útil pues indica que los contenidos inconscientes colectivos son tipos arcaicos o mejor aún, primitivos» (Jung, 1970: 11). De aquí nos figuramos que los dáimones podrían haberse aparecido como arquetipos para mostrarse al hombre a lo largo de la historia y en diferentes formas, dependiendo del contexto. Ejemplificándolo, si a un hombre del paleolítico superior se le apareciera un dáimon en mitad del bosque, este probablemente adoptaría una forma animal, sin embargo, si esto mismo ocurriera en el siglo XIX en un camino de tierra, podría aparecerse como un anciano encapuchado; o si lo llevamos al siglo XXI, podría aparecerse en forma de luminaria en mitad de la noche. Todos estos ejemplos corresponden a un contexto histórico concreto, y los dáimones, para no perder su utilidad como intercesores entre lo humano y lo divino (Harpur, 2007) se adaptarían a los arquetipos de la época correspondiente.

Ahora bien, si los dáimones tienen esas capacidades de aparecerse como arquetipos, y los arquetipos son las formas sustanciales de las cosas y por las que las reconocemos, debemos establecer una conexión entre estos conceptos y la realidad humana desde la prehistoria hasta hoy en día; aquí entra en juego el inconsciente colectivo, que explicaremos en el siguiente apartado.

¹² Se refiere a las representaciones colectivas que Levy-Bruhl usa para designar las figuras simbólicas de la cosmovisión primitiva (Jung, 1970).

2.8. Inconsciente colectivo

El término inconsciente colectivo fue acuñado por el psicólogo Carl Gustav Jung (1970) y que podríamos entenderlo como nuestra herencia psíquica. Es el reservorio de nuestra experiencia como especie; un tipo de conocimiento con el que todos nacemos y compartimos. Aun así, nunca somos plenamente conscientes de ello. A partir de él, se establece una influencia sobre todas nuestras experiencias y comportamientos, especialmente los emocionales.

El reconocimiento inmediato de ciertos símbolos y significados de algunos mitos se pueden considerar como una conjunción súbita de la realidad externa e interna del inconsciente colectivo. Los ejemplos que nos muestran con más amplitud la influencia del inconsciente colectivo son las experiencias creativas compartidas por los artistas y músicos del mundo en todos los tiempos o las experiencias espirituales de la mística de todas las religiones, o los paralelos de los sueños, fantasías, mitologías, cuentos de hadas y la literatura.

Jung (1970) pensaba en el inconsciente colectivo como si fuera la memoria colectiva de la humanidad. Pensaba que la gente evidentemente estaría más sintonizada entre miembros de la misma familia y grupos sociales, culturales y de raza, pero que no obstante habría una resonancia de fondo de toda la humanidad: una experiencia media (un fondo de experiencias) de las cosas básicas que toda la gente experimenta (comportamiento maternal, patrones sociales, estructuras de experiencia y pensamiento).

Basándonos en esta teoría que afirma que el inconsciente colectivo es una herencia psíquica, podemos establecer una relación directa entre la herencia que dejaron los hombres prehistóricos y nosotros, debido a que el sistema nervioso de ambos es prácticamente igual; los arquetipos se mantendrían a lo largo de toda la existencia de la humanidad, permitiendo que hoy en día tengamos experiencias prácticamente similares a las que tenían en la prehistoria. El inconsciente colectivo sirve para conectar con lo que somos, con lo que fuimos; conectar con aquellos hombres de las cavernas, donde nació nuestra conciencia y nuestras creencias.

Esto nos deja la puerta abierta para abarcar los temas relacionados con la prehistoria, no con la concepción antigua de que los hombres prehistóricos salvajes, sino con una visión más humana y racional.

2.9. Referentes

Para este apartado de referentes voy a hacer una separación entre los referentes que me han sido útiles para establecer mi discurso y la base teórica y los artistas que me han influenciado. Empezaremos con los referentes que nos han ayudado a conformar el discurso y la teoría, ya fuera de forma directa o indirecta.

Iker Jiménez (Vitoria, Álava, 1973) es un periodista español que trata temas relacionados con el misterio. Su influencia en este trabajo viene a partir de su programa *Cuarto Milenio*, donde presenta temas paranormales o misteriosos; en concreto, un documental llamado "El salto infinito" el cual abarca el secreto de cuando el hombre tuvo conciencia de sí mismo y de su existencia. Iker Jiménez y su equipo viajan por todas las cavernas santuario de la costa cantábrica y Pirineos, buscando las claves para descifrar el misterio de la conciencia humana. Guiados por Jean Clottes, autor que también incluiremos en este apartado de referentes. Intentan aplicar en su investigación las interpretaciones del origen chamánico del arte. También, en sus programas dedica una sección entera a reflexiones personales sobre los temas tratados y muchas veces suele centrarse en el misterio de la conciencia humana y de los orígenes del hombre, así como de la cultura, creencias y religión.

Otros dos grandes referentes son los ya citados numerosas veces Jean Clottes y David Lewis-Williams, que proponen la teoría del origen chamánico del arte. Nos hemos basado para la realización de este trabajo en un libro escrito por

ambos llamado *Los chamanes de la prehistoria* (2010). Jean Clottes (Francia, 1933) es un prehistoriador francés que trabajó en el ministerio de cultura francés, encargado del mantenimiento de las cuevas del sur de Francia. David Lewis-Williams (Sudáfrica, 1934) es un arqueólogo que ha dedicado parte de su vida al estudio del arte rupestre de la tribu San (bosquimanos) y también partidario del origen chamánico del arte.

El último referente que nombraremos en esta parte es Silberius de Ura, más conocido como Neonymus. Es un artista que centra su trabajo en torno a la experimentación con la música.

¿Qué hago? Doy conciertos de música que evocan un viaje emocional desde la Prehistoria hasta hoy. Ocasionalmente hablo sobre la relación antropológica de mi música, con el cerebro humano, los recuerdos y las emociones. Disfruto creando y experimentando. La mayor parte de mis músicas han sido compuestas de una forma diferente a cómo he trabajado en otras ocasiones. Han sido más una conexión con mi subconsciente. Una anulación de la voluntad consciente, en busca de las emociones que había en mí. (Neonymus, 2013)

Es prácticamente el mismo discurso que se plantea en este trabajo; a través del inconsciente y los recuerdos, producir sensaciones y emociones; solamente que en vez de haber sido tratado mediante arte plástico, lo ha tratado con música.

En cuanto a los referentes artísticos voy a citar a los que tienen relación con los conceptos tratados y a los que tienen similitudes plásticas con respecto a nuestro trabajo.

El primer referente que podríamos citar aquí sería sin duda el arte del Paleolítico. Todo el arte existente, desde hace 40.000 A.P. hasta casi los 10.000 años A.P., estaría plenamente conectado al trabajo que proponemos o incluso podríamos afirmar que nace de este arte con el fin de generar una visión más contemporánea.

En lo referente a artistas, Joseph Beuys es el referente más destacado. Fue un artista alemán dedicado principalmente a la *performance*, *happening* e instalación. Perteneció al grupo *Fluxus*, que era un movimiento artístico centrado en el uso de las artes visuales, la música y la literatura. Joseph estaba estrechamente relacionado con la naturaleza y el chamanismo después del accidente de avión que tuvo durante la II Guerra Mundial y del cual logró sobrevivir gracias a la ayuda de los nativos de Crimea. Tras este incidente, Joseph trata todo el tiempo en su obra el chamanismo, considerándose a él mismo como un chamán. Sus performances más características son *Como explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965) y *I Like America and America Likes me* (1974). Aunque trata el chamanismo desde una visión más actual, se le puede incluir como referente ya que trata los mismos conceptos bases del chamanismo.

El siguiente artista es Ugo Rondinone, artista suizo que se caracteriza por sus obras de carácter megalítico. Incluye formas orgánicas como las obras de *The Night of Lead* (2009) y destacar también los misteriosos rostros de la serie *Moonrise sculptures* (2007). Es un referente en este trabajo en cuanto a la similitud de los materiales usados como, por ejemplo, la utilización de piedras de gran tamaño para la obra *Human nature* (2013).

Otro referente en cuanto a materiales es Richard Long, ya que usa materiales naturales para conformar su obra. Richard es un artista que centra su obra en torno a la escultura, la fotografía y el *Land art*. Otra particularidad de este artista y motivo por el que se le incluye también como referente es por su sencillez conceptual. Se vale del uso de formas arquetípicas así como de materia natural para conformar su obra.

2.10. Relación temática de las obras

A la hora de relacionar las obras con la temática debemos tener en cuenta otro de los objetivos que remarcamos anteriormente, esto es, plantear la disposición de las obras como si fuese un viaje iniciático al mundo chamánico. Partimos con la ventaja de que toda la obra presentada está interrelacionada una con otra, así como los temas, por lo que vamos a abarcar por grupos temáticos de modo que sea más fácil comprenderlo.

Empezando por las obras "Señales" "Alineación" y "Crómlech", las englobaríamos en torno al tema de los lugares sagrados, respondiendo al carácter señalizador de estas estructuras, ya sean artificiales o naturales. También, responden a la localización sagrada donde se realizaban los ritos y, por lo tanto, también tiene relación con estos y con las creencias. En esta fase del viaje iniciático, nos estamos adentrando en los lugares físicos donde se rendía culto y donde se establecía la conexión con los otros mundos, lo que era muy importante de aprender para el iniciado.

Proseguimos el viaje con las obras "Osteomancia" y "Dáimones". Aquí ya nos sumergimos en la temática de los ritos, primero con uno de adivinación mediante los huesos, para asegurarnos de que el viaje nos es favorable y, una vez pasado ese trámite, comenzamos el ritual de invocación con "Dáimones", la llamada a los espíritus de las otras realidades. Mediante los estados alterados de conciencia, producidos por la música o la danza, vamos introduciéndonos en un trance que

avanza progresivamente, hasta que la realidad se desvirtúa de tal manera que no logramos distinguir lo real y lo que no. Entramos directamente en el estadio 3 del trance, donde comenzamos a presenciar alucinaciones.

Aquí entran en juego las dos obras siguientes, "Estadio 3" y "El chamán de la cueva". De manera repentina, se nos empiezan a aparecer figuras humanoides pero con rasgos animalescos, todo un conjunto de figuras que solamente podríamos definir como antropo-zoomorfos. Estas figuras que estamos viendo intentarán relacionarse con nosotros de alguna manera y nuestra forma de demostrarles nuestra devoción y respeto será representarlas mediante pinturas y grabados en aquellos lugares en la que se nos han mostrado. "El chamán de la cueva", nuestro guía espiritual, se ha convertido finalmente en un teriántropo, un ser mitad hombre, mitad animal, que nos indica con gestos que la conexión entre el mundo de los espíritus y el mundo cotidiano se ha completado y nos invita a dejarnos llevar para adquirir los mismos poderes que él.

Una vez pasado el trance y después de haber adquirido el conocimiento buscado, lo que nos concierne ahora es cerrar la conexión y volver al mundo cotidiano. Sin embargo, aún hay que dejar una señal para indicar que el proceso ha concluido satisfactoriamente. "Realidad velada" hace referencia a la conexión entre los mundos, entendiendo la pared de roca como un velo que separa el mundo de los espíritus del nuestro. Tocar las paredes, apoyar allí la mano, podía ser una manera de entrar en contacto con las fuerzas sobrenaturales. Por eso, para seguir en conexión, dejamos constancia de ello con el negativo de nuestra mano.

Una vez acabó el Paleolítico, todas estas creencias, ritos y lugares fueron abandonados quedando solo vestigios de un pasado que ya nunca más volveríamos a retomar. "Fragmento de arte rupestre" abarca el tema del olvido de todo lo anterior. Los humanos en adelante acabaríamos mancillando esos tesoros sagrados, destrozándolos y deshaciéndonos de todo lo que quedaba de paleolítico en nosotros.

Todo este sentimiento lo hemos recuperado a través del inconsciente colectivo, reviviendo las sensaciones, creencias y arquetipos que pudieron tener nuestros ancestros. Hoy en día, puesto que al fin y al cabo somos la misma especie, aún debe de quedar algo de ese hombre paleolítico en nosotros, que nos ayude a mejorar como especie,

2.11. Conclusión

Para finalizar el apartado teórico, debemos reflexionar acerca del motivo por el que hemos dedicado tiempo y esfuerzo a hablar sobre estos temas. Partimos de que en el Paleolítico superior (40.000 A.P.) hubo un cambio en nuestro cerebro que cambió la concepción de la realidad del *Homo Sapiens Sapiens*, o como lo denomina el periodista Iker Jiménez, "El salto infinito". A partir de este momento el hombre adquiere conciencia de sí mismo y de su papel en el mundo.

El propósito u objetivo que teníamos de conectar lo remoto con lo contemporáneo parte de intentar acceder de nuevo mediante los recuerdos, sensaciones y creencias, a ese "salto infinito" que dio el hombre. Pensamos quizás que una manera de mejorar, no solo como personas, sino como especie, es recurrir al origen, a la sencillez y humildad de nuestros antepasados, a ver el mundo con otros ojos, de una manera más mágica. La conexión con la naturaleza también es una parte muy importante ya que la relación existente hoy en día entre nosotros y ella pende prácticamente de un hilo y no somos conscientes de que no es algo que podamos controlar, sino algo que debemos respetar y cuidar. Asimismo, también profundizar en la pérdida de espiritualidad de la que carece la sociedad. No cuestionamos la existencia de Dios o Dioses o de lo acertadas que son esas teorías, sino que más bien tratamos de conectar la espiritualidad en la medida que esta nos permita avanzar como especie.

Para acabar, añadiremos estas citas de Richard Long y Neonymus sobre las conclusiones a las que hemos llegado. Richard Long dice esto acerca de la vida y de lo importante que son las cosas sencillas.

De vez en cuando me parece muy placentero y satisfactorio vivir de una manera rudimentaria, reduciendo la vida a unas actividades sencillísimas como caminar durante todo el día para acampar donde te encuentres esa noche, hacer una buena hoguera y dormir a gusto. Es una forma de vivir casi idílica. No soy un nómada ni un vagabundo que viva de esta manera continuamente, lo hago durante ciertas épocas de mi vida y luego vuelvo a encontrar en el caos del llamado "mundo normal" (Richard Long, Conversación transcrita del vídeo *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara*, realizado por Philips Haas, éditions á voir, Amsterdam, 1988.).

Y Neonymus reflexiona sobre por qué tratar estos temas en la actualidad.

A veces nace en nosotros una necesidad de conectar con el ser paleolítico que somos todos los humanos, con un cuerpo y cerebro forjados en el paleolítico, viviendo en un contexto del siglo XXI. De alguna forma es invocar aquello tan remoto en el tiempo para que venga y nos inspire para vivir una vida mejor (Neonymus, 2013)

PARTE III - Propuesta de integración profesional

Para la propuesta de integración profesional nos hemos centrado en un tema algo más apartado del mundo artístico de las galerías. Nos resulta más interesante y enriquecedor para el espectador que los temas contenidos en las obras sean contemplados desde un sentido didáctico y explicativo, más que en un sentido artístico, conceptual o expositivo; es decir, que estas obras nos abren la posibilidad de presentar estos temas en dependencias museísticas.

Cuando decimos que el tema puede ser expuesto en museos o exposiciones temporales, nos referimos no a que las obras mostradas en este trabajo tengan el objetivo de ser expuestas en estos sitios, sino que a partir del tema, podemos desarrollar una vertiente más artesanal, basándonos en reproducciones, maquetas, escenografía o material de attrezzo. Como los temas tratados giran en torno a la prehistoria, lo ideal sería plantear reconstrucciones o maquetas sobre el arte prehistórico, los ritos que se realizaban, las construcciones, etc. Para esto podríamos hacer una recopilación de enclaves o monumentos prehistóricos y proponer a los respectivos centros de interpretación maquetar un proyecto a escala inferior del lugar. De esta forma, se obtendría a través de la maqueta una visión completa del conjunto sin interferencias ni distracciones para el espectador. Estas reproducciones también incluirían por ejemplo recreaciones de pinturas rupestres, petroglifos, escenas de la vida prehistórica (o más en concreto, del paleolítico superior) e incluso de los ritos, así como utensilios, ya sean de caza, herramientas, rituales, etc.

Vamos a poner algunos ejemplos de labores museísticas, reproducciones, escenografía, etc. En primer lugar, vamos con trabajos de gran calidad y que requieren un nivel de perfección altísimo; hablamos de la reproducción de la cueva de Altamira. Incluye desde las famosas pinturas de los bisontes, hasta los detalles más pequeños como pueden ser las grietas de las rocas.



FIG. 7: Sala de Polícromos de la Neocueva. Museo de Altamira (P. Saura)

Fuente: <http://www.palaciosymuseos.com/v2/index.php/es/tiendas/espana/cantabria/m-de-altamira>

Continuamos ahora con otro de los referentes más importantes, ya que hablamos de las reproducciones realizadas en el museo de la evolución humana de Burgos. En él se encuentran gran variedad de maquetas y reproducciones de una gran calidad.



FIG 9: Maqueta perteneciente al Museo de la Evolución Humana en Burgos (Ical)
Fuente: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/04/castillayleon/1286217126.html>



FIG. 10: Maqueta perteneciente al Museo de la Evolución Humana en Burgos.
Fuente: <http://www.museoevolucionhumana.com/~museoevo/es/tu-visita/horarios>

Otro ejemplo de una escenografía bien realizada es por ejemplo la de la cueva de las ventanas, en Piñar, donde se ha escenificado la vida del hombre prehistórico.



FIG. 11: cueva del Piñar (Granada). Maqueta a Escala real que muestra la vida del hombre prehistórico.

Fuente: <http://www.mundoescolar.com/ofertas/excursiones-escolares/visitas-de-interes/ficha/visita-a-la-cueva-de-las-ventanas>

Ahora bien, con el objetivo de poner en práctica lo expuesto anteriormente, vamos a proyectar un posible encargo de un centro de interpretación. El lugar del que se nos ha encargado una maqueta es el "dolmen de Lácara", situado al norte de la provincia de Badajoz, Extremadura. Está situado en plena dehesa, entre encinas, a pocos kilómetros de Mérida, en la carretera que une Aljucén con La Nava de Santiago. Es un dolmen de corredor, de unas dimensiones considerables y que se encuentra en un estado de conservación aceptable.



FIG. 12: Dolmen de Lácara

Fuente: fotografía personal

Lo primero para proyectar la maqueta es tener los planos de cómo se encuentra el lugar en la actualidad y, posteriormente, recurrir a la documentación correspondiente para poder hacer una reconstrucción lo más exacta posible.

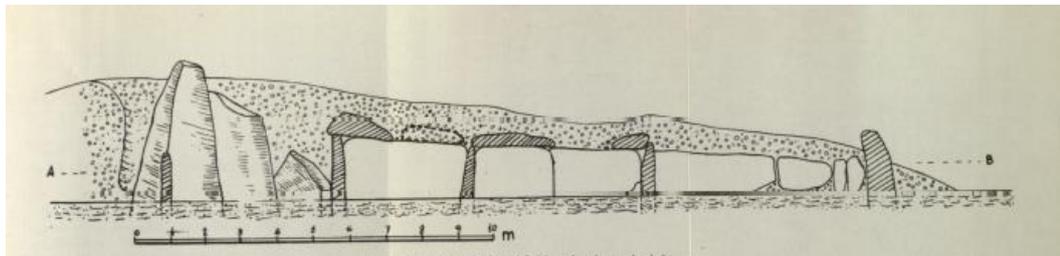
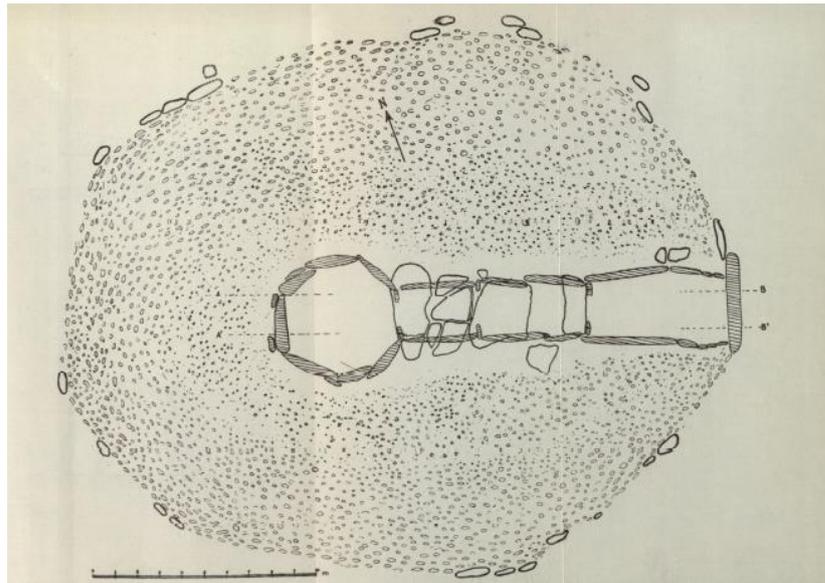


FIG. 13 y 14: planta y perfil del dolmen de Lácara,
Fuente: Revista de estudios extremeños, mayo-agosto 1959

Una vez tenemos los planos o esquemas de la estructura, habría que elegir donde se va a presentar la maqueta. Debido a que este monumento carece de centro de interpretación propio, la colocación de nuestro proyecto dependerá de establecer un espacio protegido donde se pueda conservar en óptimas condiciones. Este espacio podría ser una cubierta, que podría estar totalmente abierta o parcialmente cerrada. El espacio dedicado para la colocación de la maqueta no podría estar cerrado, ya que la localización del monumento, por su lejanía y aislamiento, no permite establecer personal de mantenimiento que pueda abrir ese

espacio. También habría que tener precaución de colocar la maqueta en algún tipo de urna para evitar su deterioro.



FIG. 15: ejemplo de cubierta al aire libre

Fuente: Diputación de Badajoz, S. García

Una vez elegido un espacio en el que la maqueta estuviese bien situada y protegida, habría que comenzar a preparar los bocetos y seleccionar los materiales para la realización de la maqueta. En esta parte del proceso, se tendría que tener en cuenta factores como las condiciones climáticas de la zona, la protección o cubierta que tendría la maqueta, si es susceptible de sufrir daños por vandalismo, etc. A partir de este tipo de factores tendríamos que decidir, por ejemplo, que al ser una zona de fuertes contrastes de temperatura, con clima bastante seco y que no hay núcleos urbanos cercanos, el material más adecuado para realizarla sería en resina epoxi, que es bastante resistente. También, se podrían combinar diversos materiales, como tierra, piedras pequeñas, grava, césped electrostático, etc.

Cuando lleguemos a esta fase del proceso, hay que tener en cuenta las dificultades que supone la conjunción de todos los materiales, de forma que deben quedar unificados y sin desentonos; lo que estamos queriendo reproducir es una versión reducida del monumento, con lo que no podemos recrearnos en añadir detalles que resalten y que puedan interferir con la mirada del espectador.

Como ejemplo del resultado final, vamos a mostrar una reproducción de un dolmen del escultor Juan Villa.



FIG. 16: reproducción de un enterramiento prehistórico /Juan Villa

Fuente: <http://www.juanvilla.es/museistica.html?id=66095429177>

Este tipo de artesanía se podría extrapolar también a otros ámbitos de la museística o la escenografía y no solos centrarnos en la prehistoria, sin embargo, vemos oportuno centrarnos en este aspecto específicamente porque tiene relación con el discurso propuesto.

Bibliografía

Almagro, M. (1959) *Excavaciones en el sepulcro de corredor megalítico de Lácara, Mérida (Badajoz)*. Revista de estudios extremeños mayo-agosto, pp 249-314.

URL:

Clottes, J. y Lewis-Williams, D. (2010) *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona (1ª edición): Ariel.

Eiroa, J.J. (2003) *Nociones de prehistoria general*. Barcelona (3ª edición): Ariel.

Fullola, J.M. y Nadal, J. (2005) *Introducción a la prehistoria. La evolución de la cultura humana*. Barcelona (primera edición): UOC.

González Blanco, A. (2003) *La cultura latina en la Cueva Negra. La cueva negra, «lugar sagrado». En torno al concepto de «lugar sagrado» y a su papel en la religión clásica y en la conciencia europea. Consideraciones actuales*. Págs 17-43, Murcia.

González, R. (1989) *Las claves del arte prehistórico*. Barcelona (1ª edición): Ariel.

Groenen, M. (2000). *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona, Ariel.

Harpur, P. (2007) *Realidad daimónica*. Girona: Atalanta.

Jung, C.G. (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona. Paidós.

Leroy Gourhan, A. (1984) *Símbolos, arte y creencias de la prehistoria*. EDICIONES ITSMO.

Lewis-Williams, D. (2005) *La mente en la caverna*. Madrid (1ª edición): Akal.

T. Smith, A. y F. Leon, J. (2014) "*Divination and Sovereignty: The Late Bronze Age Shrines at Gegharot, Armenia*". *American Journal of Archeology*, Vol. 118 (octubre 2014) pp. 549-563. URL: <http://www.ajaonline.org/article/1859> (Última consulta: 2 de junio de 2015).

http://es.wikipedia.org/wiki/Medicina_en_la_prehistoria_y_la_protohistoria

<http://www.librosmaravillosos.com/laepopeyadelamedicina/capitulo01.html>

http://www.ugr.es/~pwlac/G24_34Leopoldo_LaRubia_dePrado.html