

Significado, comunicación y patrimonio cultural



Mural rupestre, Parque Nacional Chiribiquete, Colombia.

El arte rupestre en Colombia

POR PEDRO MARÍA ARGÜELLO GARCÍA Y ÁLVARO BOTIVA CONTRERAS

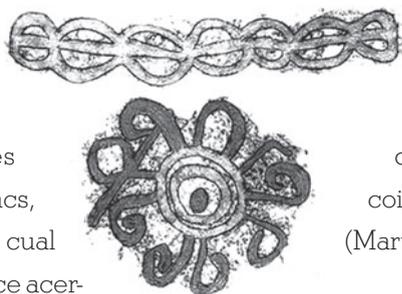
Introducción

En su paso por el mundo, el hombre ha dejado plasmadas en cuevas, piedras y paredes rocosas, innumerables representaciones de animales, plantas u objetos, escenas de la vida cotidiana, signos y figuraciones geométricas, entre otras, obras consideradas entre las más antiguas manifestaciones de su destreza y pensamiento.

El arte rupestre en territorio colombiano data de tiempos inmemoriales. Hace aproximadamente 150 años se iniciaron las primeras investigaciones (Ancízar, 1853; Uricoechea, 1854; Isaacs, 1884-85; Restrepo, 1851), a pesar de lo cual no solamente es mínimo lo que se conoce acerca de esta expresión prehispánica, sino que se ha permitido consciente o inconscientemente la destrucción de dicho legado histórico que hoy, en el mundo contemporáneo, tiene poca importancia. El arte rupestre hoy, es patrimonio, es pasado, presente y futuro, lo que induce a que esta expresión sea objeto de revisión de las políticas culturales para su preservación. El arte

rupestre antaño, claramente visible hoy, se debe observar con lupa para poder amplificar su casi perdida significación y simbología.

Su denominación como 'arte' no significa que se trate de objetos artísticos en los términos y con las finalidades con que hoy se entienden desde la cultura occidental. Ésta es sólo una más de las formas como se ha intentado definir su significado. Lo 'rupestre' hace referencia al soporte en que se encuentra (del latín *rupe*: roca). Quizás sea más indicado el término 'manifestaciones rupestres', pues la palabra 'arte' implica darle un sentido que no necesariamente coincide con el que le dieron sus ejecutores (Martínez y Botiva, 2002).¹



El problema de la explicación

Los problemas concretos con que históricamente se ha enfrentado Occidente tienen su asidero en la formulación de preguntas y postulados científicos determinados. En este sentido, la ciencia no es sólo la

¹ No obstante, en este texto se hablará indistintamente de arte y manifestaciones rupestres.

1860

La industria fotográfica da trabajo a más de 30 mil personas en París.

1863

Entre París y Lyon entra en funcionamiento el pantelegráphe o autográfico, del italiano Caselli, capaz de transmitir diseños de documentos manuscritos por línea telegráfica. Dicho aparato sería el precursor del telefax.

1864

El Profesor John Clark Maxwell, de la Universidad de Londres, afirma la existencia de las ondas electromagnéticas.

están mediadas por motivaciones políticas, ideológicas, económicas y personales, todas determinadas en gran medida por las particularidades históricas a partir de las cuales se llevan a cabo las mencionadas indagaciones (Argüello, 2001).

Dado el papel fundamental que la comunicación desempeña en el contexto actual y su caracterización preponderante como fuente de poder e incluso condición de supervivencia, no es de extrañar que se utilice el manejo de la información como herramienta explicativa de determinados fenómenos acaecidos en el pasado, incluido el arte prehistórico. Tal como lo ha planteado Paul Bahn (1988), se puede rastrear el origen de las explicaciones sobre el arte rupestre con base en la observación de la configuración propia de la sociedad que genera tal explicación en la época en que lo hace. De esta manera, el auge y popularidad que en la actualidad tienen las explicaciones que consideran al flujo de la información como estrategia necesaria para la supervivencia del hombre prehistórico, no es otra cosa que una proyección hacia el pasado de la preponderancia dada actualmente por la sociedad occidental a dicho elemento.

Si bien el arte rupestre no llegó a ser una forma de escritura ni un lenguaje fonético, lo gráfico comunica acontecimientos históricos, vivencias, pensamientos, creencias, y sus imágenes transmiten mensajes visuales. Pinturas y grabados fueron realizados para plasmar la memoria, en un material que, como la piedra, garantiza su permanencia con el fin de salvarla del olvido y transmitir así mensajes que perduren a través del tiempo y puedan ser transmitidos como parte de una memoria cultural.

Las imágenes pintadas o grabadas corresponden a objetos o ideas que a través del tiempo se modificaron hasta adquirir un carácter simbólico ligado a factores medioambientales, religiosos y sociales. Tanto en las pinturas como en los petroglifos se plasmaron acontecimientos con el fin de recordarlos y transmitirlos a otras generaciones. Eso es lo que se cree pero, sin duda alguna, una de las preguntas más difíciles de



Localización de algunos sitios de arte rupestre en Colombia.

forma por excelencia como Occidente resuelve sus problemas, sino que también es un espejo donde se ven reflejadas sus inquietudes, preocupaciones, deseos y miedos. Los cuestionamientos científicos, y las respuestas dadas a los mismos, atraviesan todos y cada uno de los campos de acción o indagación, con lo cual se rompe la barrera entre las denominadas ciencias naturales y sociales.

Las preguntas y respuestas sobre el pasado no son, por tanto, meras recopilaciones de estudiosos que buscan el conocimiento por el conocimiento mismo; ellas

1865

Se crea la Unión Internacional de telecomunicaciones (UIT), por un pequeño grupo de naciones europeas, para definir la operación de las comunicaciones telegráficas a través de sus fronteras.

1866

En Colombia, nuevamente se intenta publicar un diario: *El Mensajero*, que sólo circularía por seis meses.

1867

El impresor estadounidense Christopher Latham Scholes construye la primera máquina de escribir práctica.

responder sobre el arte rupestre es la de su significado. Teniendo en cuenta la imposibilidad actual de saber qué grupo humano realizó tal o cual figura, quién la hizo o qué contexto permitió su elaboración, llegar a suponer lo que buscaba plasmar el artista es una empresa difícil. Incluso, algunos investigadores proponen que ante la dificultad de tener acceso a los contextos de elaboración, que serían los que dan al arte la significación misma, es imposible una traducción cultural en nuestros propios términos, y así llegar a una explicación del significado.

Las personas que han tenido la oportunidad de contemplar las imágenes paleolíticas de Altamira y Lascaux, por una u otra razón se han maravillado y de igual manera se han preguntado qué significan, o en este caso qué comunican tales figuras. Desde principios de siglo XX se ha esbozado toda suerte de explicaciones para las mismas. Acerca del arte rupestre, éstas se pueden dividir en dos grandes grupos definidos a partir de la observación de a quién va dirigida la información plasmada sobre las rocas. El primero se refiere básicamente al arte como comunicación con seres no humanos y el segundo como comunicación con seres humanos.

Explicaciones mágicas, chamanismo y alucinógenos

Las explicaciones mágicas básicamente plantean que la elaboración de determinados objetos tiene como fin su intersección respecto a seres de naturaleza extra corpórea, llámense dioses, espíritus, antepasados, etc. El objeto puede tener o bien una función votiva (ofrenda) o bien desencadenante de fenómenos, lo cual implica la utilización de ritos y diversos usos mágicos (Frazer, 1995; Schobinger, 1982, 1988). Desde esta perspectiva, el arte rupestre es utilizado como un símbolo instrumental que permite o bien la comunicación o el paso mismo a mundos sobrenaturales (Whitley,

1998: 16). Esta comunicación tiene como fin solucionar problemas terrenales tales como la ausencia de lluvias, la cura de enfermedades, la búsqueda del alimento, etc. La perspectiva denominada aquí mágica toma como punto de partida ciertos supuestos tales como que todas las sociedades denominadas primitivas

son orientadas por chamanes (Lewis-William & Dowson, 1988; Ross, 2001; Oswan, 1998) y que los aspectos mágicos, y por ende rituales, son un aspecto capital en la estructuración de dichas sociedades (Reichel-Dolmatoff, 1997). De acuerdo con lo anterior, el chamán, como agente de conservación del equilibrio entre la sociedad, el medio ambiente y el mundo sobrenatural, produce

el arte rupestre y lo administra. La producción misma se origina y resulta de la comunicación con otros seres y del traslado a esferas no corporales. Por tanto, el arte rupestre opera en un doble sentido: como vehículo que permite la comunicación y como producto de la misma.

Como vehículo, los lugares con arte rupestre son espacios sagrados, o bien porque allí habitan seres sobrenaturales o porque son el portal para ingresar a su mundo o entrar en contacto con ellos. De esta manera, la distribución de rocas con pinturas o grabados brinda la posibilidad de un ordenamiento simbólico del paisaje (Schobinger, 1988; Tilley, 1996). Como

producto, el arte rupestre es generalmente contextualizado dentro de la tradicional práctica de ingestión de alucinógenos, la cual en el momento del trance del chamán permite la observación de determinadas figuras, de origen netamente neurofisiológico,² que durante o posteriormente al ritual son fijadas en las



El Petroglofo de la Piedra de la...

Petroglifo La Guaca, vereda Misiones, El Colegio, (Cund.).



2 La explicación del origen del arte a partir de una perspectiva neurofisiológica plantea que existe cierto número de figuras denominadas *fosfenos* (espirales, zig-zag, círculos radiados, rombos,) imágenes subjetivas, independientes de cualquier fuente de luz externa, que se producen como resultado de la auto-iluminación visual y que por originarse dentro del ojo y el cerebro son comunes a todos los seres humanos. Para este caso es la ingestión de sustancias alucinógenas la que produce la observancia de tales los *fosfenos*.

1869

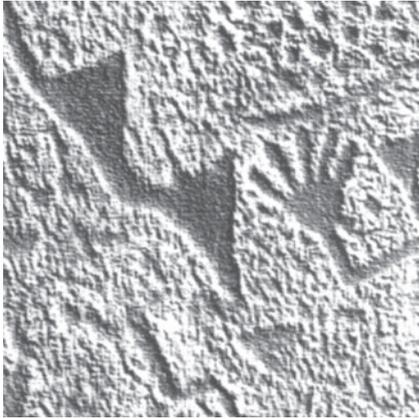
Se emite la primera lista sobre publicaciones periódicas norteamericanas. Existían 5.411 periódicos y revistas.

1870

El italiano Antonio Meucci presenta en la ciudad de Nueva York el telégrafo, nombre que le asignó al que hoy se conoce como teléfono. Se tardó más de un siglo, después de su muerte, para que recibiera reconocimiento.

1871

En Colombia, con el propósito de defender los preceptos conservadores y de la religión católica, Miguel Antonio Caro lanza *El Tradicionalista*.



(izq.) Petroglifo *Las Manos*, Cachipay (Cund.).

(centro) Petroglifo, Apulo (Cund.).

(der.) Pictografía, Sibaté (Cund.).

rocas (Lewis-Williams & Dowson, 1988; Hodgson, 2000; Reichel-Dolmatoff, 1985; Whitley, 1998). Para el caso particular colombiano, ha sido Reichel-Dolmatoff (1985, 1987) quien ha sugerido un origen chamánico y neurofisiológico para el arte en general y el arte rupestre en particular. Otros estudios han pretendido reconocer las figuras mismas de los chamanes en el arte rupestre y la representación de las alucinaciones y otros aspectos relacionados, donde "su objetivo es siempre la comunicación" (Reichel-Dolmatoff, 1985: 306; Castaño, 1998).

Finalmente, dentro de las funciones comunicativas no se puede pasar por alto la función educativa, según la cual los sitios con arte rupestre serían además los lugares de aprendizaje de chamanes o los sitios de realización de ritos de paso.

La explicación mágica presenta varios problemas para ser aceptada. En primer lugar, dada la precariedad de estudios arqueológicos referentes al tema, existe poca evidencia de que el arte haya sido elaborado por uno u otro tipo de persona, para este caso el chamán, cuya figura, además, es en exceso generalizada y olvida las posibles variaciones que pueden existir entre comunidades o sociedades humanas diferentes (Oswan, 1998: 33). Por otra parte, el tipo de figuras

presentes en el arte rupestre no siempre ni necesariamente se corresponde con las limitadas categorías dadas por los *fosfenos*; por tanto, existiría una gran cantidad de figuras que no cabrían dentro de la explicación misma. Los fosfenos como categoría, además, generalizan en exceso las explicaciones de una gran variedad de contextos sociales de sociedades ubicadas en lugares y tiempos diferentes, en beneficio de componentes universalistas basados en la denominada *unidad psíquica y biológica de la raza humana* (Trigger, 1989: 101); en detrimento de explicaciones que den cuenta del arte rupestre como producto social y cultural. Finalmente, la noción del arte rupestre completamente imbuida por ritos, ingestión de alucinógenos, seres extraños y oscuros, contribuye a mantener la imagen del indígena como un ser primitivo envuelto en creencias atrasadas e irremediamente atado a supersticiones.

Arte para los humanos, subsistencia y relaciones de poder

El arte para humanos ha sido generalmente enmarcado dentro de una perspectiva ecológica y social, donde el desarrollo y tratamiento de la información es una estrategia adaptativa que posibilita la supervivencia en pequeña y gran escala (Gamble, 1990). En gran escala, se trata de redes de información en sistemas abiertos que permiten el acceso a recursos alimenticios alternativos en caso de escasez o falta de los tradicionales. En pequeña escala, son redes estrechas y limitadas que garantizan el acceso privilegiado de ciertos grupos sobre recursos específicos y concentrados geográficamente (Jochim, 1990; Barton *et al.*, 1994).



1872

Firmin Gillot, de París, perfecciona el sistema de fotografía de líneas dibujadas.

1872

En Colombia, deja de publicarse *El Mosaico*.

1874

Aparece la primera máquina de escribir en el mercado, basada en el modelo de Scholes, rebautizada más tarde con el nombre de Remington.
Se inaugura la Sociedad de Amigos del Libro en París.



El flujo de información en sistemas abiertos o cerrados, además de sus lógicas implicaciones espaciales, connota el grado de acceso que un individuo perteneciente a determinado grupo social puede tener a la misma. Por tal razón, la información se convierte en un elemento generado y restringible, por medio del cual no sólo se crean identidades de grupo sino que también se permite el reclamo de derechos de propiedad (Wobst, 1977; Jochim, 1990; Barton *et al.*, 1994). A través de información cifrada o particular, que los investigadores tradicionalmente identifican como estilo, se trazan esferas de pertenencia a grupos o facciones para controlar o bien las relaciones al interior del grupo mismo o las relaciones entre grupos (Earle, 1990). La información, o mejor, el manejo de ella, se convierte así en una tenencia que asegura ecológicamente la supervivencia del grupo, y socialmente el acceso y manutención del poder dentro de él.

Como puede observarse, la producción de arte rupestre en contextos chamánicos y rituales no es completamente excluyente de las explicaciones ecológicas o sociales. Básicamente el problema es a qué tipo de interés teórico obedezca cada investigación, ya que se puede también observar el ritual desde el punto de vista de la teatralización del poder, que es a su vez reforzada por un simbolismo mágico-religioso. En otras palabras, es importante tener en cuenta que incluso la comunicación o mensajes enviados a seres sobrenaturales tienen un componente social (entiéndase humano), y en cierta medida van dirigidos también hacia el grupo social. En términos de Wobst (1977), la información

posibilita tanto la interacción como la diferenciación social.

Signos y símbolos

Otro enfoque de análisis para acercarse a la explicación del arte rupestre es la semiótica, entendida como el estudio de los sistemas de signos creados por el hombre

a través de la historia con un fin comunicativo. Un signo es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo aun más desarrollado (Peirce, 1974: 22).

Cualquier cosa puede ser explicada por medio de los signos (Walther, 1994: 63). Por esta razón, el hombre tiene una serie de representaciones que utiliza según la ocasión. Para esto convierte el objeto en signos; éstos funcionan eficazmente. Según el caso, hay signos, visuales, táctiles, olfativos, gustativos, y se pueden combinar según la necesidad; por ello, el hombre no se relaciona sólo con las cosas, sino también con los signos; su conocimiento es mucho más de un mundo de signos que de un mundo de objetos (Bense, en Walther, 1994: 161).

La aplicación de la semiótica al estudio de las manifestaciones rupestres es de vital importancia, porque pinturas y grabados cumplían la función de comunicar a través de la representación. Tenía que existir un sistema de códigos que los miembros de la comunidad, o por lo menos algunos de ellos, conocían y descifraban; esta expresión artística podía tener diferentes funciones y usos según la ocasión y la significación.

Sin embargo, no se debe desconocer que el análisis del mensaje implícito en el sistema de signos está sujeto a una multiplicidad de lecturas e interpretaciones, por lo cual hay que distinguir entre la o las significaciones que le atribuye el grupo social emisor y las que le adjudica el investigador como observador, sin desconocer que por más objetividad que pretenda, éste no puede olvidar su propia carga cultural. La interpretación y las conclusiones a las que el investigador llega con el análisis sobre la organización del contexto y la cronología de las manifestaciones rupestres, quedan dentro del marco de las hipótesis. Éstas pueden ser sometidas a pruebas de verificación; por ejemplo, el diagnóstico puede ser reclasificado por terce-



1874

En Colombia, Fidel Cano dirige *La Idea*, periódico de formato pequeño.

1875

El norteamericano George Carey propone un sistema capaz de transmitir y recibir eléctricamente imágenes en movimiento.

1877

Thomas Edison aplica para la patente del fonógrafo o máquina parlante. El francés Emile Reynaud adapta el praxinoscopio (teatro óptico), para proyectar sobre una pantalla las imágenes dibujadas en una cinta de papel (no fotografías), que representaban distintas fases de un movimiento animado.



(izq.) Pictografía, Machetá (Cund.).



(der.) Pictografía donde se utilizaron combinadamente las técnicas dactilar, con instrumento e impronta, Soacha (Cund.).

ros, a partir de los rasgos descriptivos de los diferentes conjuntos rupestres.

Las manifestaciones rupestres, como sistema de comunicación, son tal vez la evidencia arqueológica más directa con la que cuenta el arqueólogo, pues éstas forman parte de "un sistema de mensajes utilizados por un grupo humano que lo tradujo a un código organizado por reglas inteligibles para el emisor y para el receptor". Este último, al decodificar este mensaje, tiene acceso al contenido que se ha intentado transmitir. Según Lorandi (1976: 278), el mensaje está integrado por tres partes fundamentales: el *signo*, que es la unidad constituyente de un sistema de comunicación y "que no tiene otra ley de existencia que su diferencia respecto a los demás signos del sistema", el *conjunto de reglas*, y la *significación* que el grupo social otorga a cada signo y a las reglas por las cuales se expresan.

Lorandi (1976) plantea que metodológicamente el signo puede ser aislado, clasificado y posteriormente puede estudiarse la estructura por la cual los signos se relacionan. El aislamiento es sólo desde el punto de vista formal. Respecto a la valoración del signo, se puede lograr a partir de la 'diferenciación formal', la cual permite identificar externamente elementos significativos como fenómenos relevantes o típicos de una situación cultural dada. Para el investigador, a nivel operacional este

Los resultados de este análisis deben ser transformados a un lenguaje documental previamente definido con la idea de unificar las descripciones para que puedan ser comparables. Una prueba de verificación importante reside en la posibilidad de reproducir el fenómeno a partir de un lenguaje descriptivo y claro en el que se definen previamente criterios de observación.

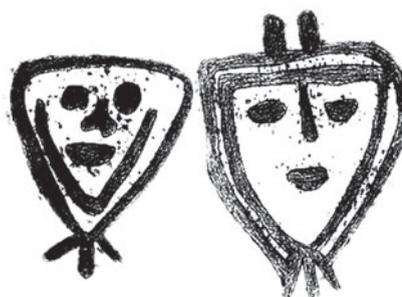
Para el análisis descriptivo se definen: la *orientación*, que determina la posición relativa del observador y del signo; la *segmentación*, que define un corte en los componentes morfológicos según criterios prácticos, y la *diferenciación*, que fija los distintos valores que se pueden tomar de la segmentación, a la vez que adquiere importancia cuando el diseño no se repite. Es una elección planificada e intencional que debe tenerse en cuenta, ya que, como puede observarse, las categorías –como por ejemplo naturalista, geométrico o esquemático–, son intentos de decodificación y recodificación elaborados siempre desde el punto de vista occidental.

Un nivel de análisis está dado por la formación de unidades complejas que pueden descomponerse a partir de elementos mínimos, en representaciones figurativas que se acercan a lo humano o animal constituidas a partir de rasgos simples, lo que a la vez se puede segmentar en partes y atributos.

Otro nivel de análisis es el de la segmentación y diferenciación a partir de unidades simples, como por ejemplo: serpiente, cuadrúpedo, humano; o complejas, que no son figurativas sino abstractas.

Estos tipos de análisis, problemáticos incluso en su concepción misma, son lo que generalmente se conoce como análisis estilísticos y tipológicos, tradicionalmente utilizados en la investigación comparativa de rocas y conjuntos en América y Colombia (Consens, 1986; Prous, 1997; Pérez de Barradas, 1941; Castaño, 1998).

Para algunos el signo es, en principio, un objeto construido; para otros –nosotros incluidos– es un objeto ob-



Para algunos el signo es, en principio, un objeto construido; para otros –nosotros incluidos– es un objeto ob-

1877

Bell dicta una conferencia en Massachusetts que a través del teléfono era escuchada al mismo tiempo en su laboratorio en Boston.

1877

En Colombia, en la ciudad de Cartagena, Rafael Núñez crea *El Porvenir*.

1878

Aparece en el mercado el segundo modelo de máquina de escribir de la casa Remington, dotado con mayúsculas. Entra en funcionamiento en los Estados Unidos la primera central telefónica.

servable; otros sólo toman en cuenta sistemas de signos previamente establecidos, entre ellos, algunos se limitan a los sistemas intencionalmente construidos (códigos de ruta, etc.), mientras que otros extienden esas nociones a la investigación de los sistemas de significación implícitos en toda práctica social: los mitos, los ritos, las prácticas culturales... (Robert Marty, 2002).

Los signos son comprensibles siempre y cuando tanto el emisor como el receptor manejen los mismos códigos. Las interpretaciones modernas sobre el arte rupestre son tan sólo hipótesis. Suponemos, entonces, que dichas manifestaciones no son ejercicios de infantes ni que su composición fue hecha al azar. Debieron ser una expresión de creatividad, cuyo significado representó aspectos de las relaciones sociales a nivel religioso y del medio en que sus artistas las hicieron. Cuando se percibe una expresión plástica o gráfica de 'arte rupestre', como si fuera un ser humano, animal o, incluso, una figura geométrica, es porque la figura se acomoda a las expectativas creadas acerca de cómo es percibido un humano o un animal. Pero cuando se percibe la figura 'como ella misma', es porque no se tiene un inventario de reglas de reconocimiento que permita adjudicarle contenidos a esa figura.

Interpretar el 'arte rupestre' es, por lo tanto, el ejercicio más antropológico que se pueda imaginar, en tanto se entiende a la antropología, o su legado de casi siglo y medio, como el intento de traducir culturas (códigos que permiten la comunicación y la construcción de significados) desde un código intercultural: la jerga de la antropología (Flórez, 2002).

Un problema más urgente: la conservación

En las últimas décadas, aficionados y profesionales de diferentes disciplinas interesados en el arte rupestre han discutido animada e incansablemente sobre la mejor forma de registrar y, al mismo tiempo, proteger de su destrucción las rocas en que se hallan estas huellas de antiguos pueblos hoy extintos.



(izq.) Pictografía en blanco, Tibirita (Cund.).

(der.) Pintura con diversos calibres de trazo, desde muy finos hasta grandes áreas planas donde posiblemente se usaron diferentes instrumentos, Mongua (Boyacá).

Legos y expertos han realizado prácticas que se creían inocuas hasta hace poco tiempo, como el remarcar los petroglifos con tiza para facilitar su registro fotográfico, o 'lavar' la piedra y 'limpiarla' con detergentes y cepillos con la finalidad de apreciar mejor las figuras. Pero también se han hecho ingentes esfuerzos en los últimos diez años para la conservación del arte rupestre, como en el caso de la famosa fuente del Lavapatás del parque arqueológico de San Agustín, o los hipogeos de Tierradentro (Flórez, 2002).

Varios aspectos se requieren para conseguir el objetivo de conservar esa herencia. Entre ellos la multi-interdisciplinaria, que permita la convergencia de conocimientos de disciplinas como la física, la química, la arqueología, la antropología, la geología, la geografía y la estética, entre otras. En cada una de estas áreas se habla un lenguaje propio, y no existen en ellos equivalentes que permitan describir y darle sentido a fenómenos como el desgaste de la roca producto de elementos atmosféricos, el efecto del calor sobre los cristales de que está hecha la roca donde existe arte rupestre, los efectos de la humedad sobre las pinturas de los hipogeos, los efectos de las cerdas de los cepillos sobre la pátina de una roca, etc. Se necesita hablar el lenguaje de las rocas, la gramática de físicos y químicos, para poder conservar el llama-



1878

En Colombia, aparece la revista cultural *El Repertorio Colombiano*, publicación de Carlos Martínez Silva.

1879

Se implanta el primer teléfono francés en el que se incorporan en un mismo elemento el receptor y emisor; este modelo se debe a Clement Ader.

1879

En Colombia, en la ciudad de Medellín aparece la *Revista Industrial*, bajo la dirección de Fidel Cano y Camilo Botero.



do 'arte rupestre' desde el momento mismo de su registro.

El arte rupestre existe como un producto de las sociedades prehistóricas; como éstas desaparecieron, ya no pertenecen a ellas, pero sí a la actual sociedad. Es una obra auténtica, que hace parte del llamado patrimonio cultural de la nación por ser evidencia de

historia, de identidad; es una huella histórica de memoria y de olvido. Su significación actual no siempre importa como pasado, ni como patrimonio cultural, pero es importante por su existencia en el presente.

El arte rupestre es parte de lo que se desconoce de la cultura de otros. Mientras la propia memoria está conformada tanto por elementos materiales como inmateriales (ideas, relatos, saberes), la memoria de otros se presenta sólo en forma material, sea ruina, resto o producto de las acciones del pasado. Por tanto el derecho a la memoria debe ser defendido como un derecho irrenunciable, puesto que es el patrimonio del alma.

Para valorar lo que aún queda de las manifestaciones rupestres, hay que partir de lo intangible a través de una estrategia cultural que las redescubra, las relacione con la memoria y con la historia.

El arte rupestre bien puede ser un referente de identidad social para la construcción de nación; desconocerlo como vestigio cultural es ignorar que forma parte de la memoria documental y patrimonial de los colombianos. La política para su defensa depende del interés y conciencia que se tenga frente al valor patrimonial y de la relación que al respecto se establezca entre las autoridades y la población para que en conjunto busquen la manera de motivar al visitante a que asuma el arte rupestre con sentido de apropiación y pertenencia, a la vez que se implementen reglas claras para la accesibilidad y administra-



ción de los sitios donde existen dichas manifestaciones. La comunidad debe conocer las pinturas y los grabados prehistóricos, pues entre más se divulgue el arte rupestre, más personas se interesarán por su valoración y protección (Botiva, 2000a, 2000b, 2002a, 2002b; Martínez y Botiva, 2002).

Hoy por hoy, el patrimonio rupestre colombiano debe rescatarse a partir de la resignificación de los bienes culturales para que en un futuro, con el avance de la ciencia y del conocimiento, se pueda descifrar el lenguaje de sus signos, así como recuperar el significado social inmerso en ellos, es decir, lo que quisieron comunicar los antepasados. Independientemente de su interpretación, el hecho de que el arte rupestre sea un

legado cultural de la época prehistórica, debe ser objeto de admiración, valoración y respeto, puesto que pertenece a todos y cada uno de los colombianos. ■



BIBLIOGRAFÍA

- Ancizar, Manuel. *Peregrinación de Alpha*. Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 2 tomos, 1984 (1853).
- Argüello, Pedro. *Arte rupestre: estudio crítico de las interpretaciones*. Tesis de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, manuscrito, 2001.
- Bahn, Paul & Jean Vertut. *Images of the ice age*. New York – Oxford, Facts On File, 1988.
- Barton, Michael, G. Clark & Allison Cohne. "Art as information: explaining Upper Palaeolithic Art in Western Europe." *World Archaeology*, 26 (2): 185-207, 1994.
- Botiva, Álvaro. *Arte rupestre en Colombia*. Plegable. Bogotá, Ministerio de Cultura / Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2000a.
- . *Arte rupestre en Cundinamarca, patrimonio cultural de la Nación*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia / Instituto Departamental de Cultura de Cundinamarca / Gobernación de Cundinamarca / Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de Cundinamarca, 2000b.
- . *Arte rupestre en Cundinamarca: patrimonio cultural de la Nación*. cd Rom. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia / Secretaría de Cultura Departamento de Cundinamarca, 2002a.
- Botiva Contreras, Álvaro y Diego Martínez. *Arte rupestre en Cundinamarca*. Mapa plegable. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia / Secretaría de Cultura Departamento de Cundinamarca, 2002b.
- Castaño, Carlos (ed.). *Parque Nacional Natural Chiribiquete. La peregrinación de los jaguares*. Bogotá, Unidad Administrativa Especial, Sistema de Parques Nacionales Naturales, Ministerio del Medio Ambiente, 1998.
- Consens, Mario. *San Luis: el arte rupestre de sus sierras*. 2 tomos. San Luis, Dirección Provincial de Cultura, 1986.
- Earle, Timothy. "Style and iconography as legitimation in complex chiefdoms". En: Conkey & Hastorf (eds.). *The Uses of Style in Archaeology*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Flórez Fuya, Franz Rolando. *Apuntes sobre semiótica, comunicación y arte rupestre*. Bogotá, 2002. Manuscrito.
- Frazer, James. *La rama dorada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

1880

Mark Twain se convierte en el primer escritor que entrega sus textos escritos a máquina.

1881

En Colombia, surge el *Papel Periódico Ilustrado*, revista dirigida por Alberto Urdaneta, que se caracterizó por sus grabados.

1882

En Colombia, Rafael Núñez funda el diario *La Luz de Bogotá*.



Excepcionales representaciones de animales (venados) en Mongua, Boyacá, lo que no suele ser común en el arte rupestre del altiplano cundiboyacense.

Gamble, Clive. *El poblamiento paleolítico de Europa*. Barcelona, Crítica, 1990.

Hodgson, Derek. "Shamanism, Phosphores, and Early Art: an Alternative Synthesis". *Current Anthropology*, 45 (5): 866-873. 2000.

Isaacs, Jorge. *Estudio sobre las tribus indígenas del Magdalena*. Bogotá, Iquema (Biblioteca Popular de Cultura Colombiana), 1951.

Jochim, Michael. "The Ecosystem Concept in Archaeology". En: Moran (ed.). *The Ecosystem Approach in Anthropology. From Concept to Practice*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990.

Lewis-Williams, J. & Thomas Dowson. "The Signs of all Times. Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art". *Current Anthropology*, 29 (3). 201-245, 1988.

Lorandi, Ana María. "Propuesta de método para un análisis de la estructura del arte rupestre". En *Actas del XLII Congreso Internacional de Americanistas. Congreso del Centenario*, vol. IX B, págs. 277-285. París, 1976.

Martínez, Diego y Álvaro Botiva. *Manual de arte rupestre de Cundinamarca*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia / Secretaría de Cultura, Departamento de Cundinamarca, 2002.

Marty Robert. <http://gala.univ-perp.fr/~marty/preg1.htm>. 2002.

Oswan, Sven. "Towards a Mindscape of Landscape: Rock-Art as Expression of World-Understanding". En: Chippindale & Taçon (eds.). *Archaeology of Rock Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974.

Pérez de Barradas, José. *El arte rupestre en Colombia*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Bernardino Sahagún, 1941.

Prous, André. "L'art rupestre du Brésil". *Bulletin de la Société Préhistorique de L'Ariège*, 49: 77-144, 1994.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. "Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena". En: *Estudios en arte rupestre*. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1985.

———. "Sensaciones ópticas inducidas por drogas alucinógenas y su relación con el arte aplicado entre algunos indios de Colombia". En: *Chamanes de la selva pluvial*. Londres, Themis Books, 1997.

Restrepo, Vicente. *Los chibchas antes de la conquista española*. Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1972 (1895).

Ross, Mairi. "Emerging Trends in Rock-Art Research: Hunter-Gatherer Culture, Land and Landscape". *Antiquity*, 75: 543-548, 2001.

Schobinger, Juan. *Estudios de arqueología sudamericana*. Buenos Aires, Editorial Castañeda, 1982.

———. "El arte rupestre del área subandina. Casos interpretables como ex-

presión de vivencias chamanísticas". En: *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, núm. 2, La Paz, SIARB, 1988.

Tilley, Christopher. "The Power of Rocks: Topography and Monument Construction on Bodmin Moor". *World Archaeology*, 28 (2): 161-176, 1996.

Trigger, Bruce. *Historia del pensamiento arqueológico*. Barcelona, Editorial Crítica, 1989.

Uricoechea, Ezequiel. *Memoria sobre las antigüedades neo-granadinas*. Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1984 (1854).

Walther, Elizabeth. *Teoría del signo*. Santiago de Chile, Ediciones Pedagógicas Chilenas, 1994.

Whitley, David. "Finding Rain in the Desert: Landscape, Gender, and Far Western North American Rock Art". En: Chippindale & Taçon (eds.). *Archaeology of Rock Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Wobst, Martin. "Stylistic Behavior and Information Exchange". En Clelan (ed.). *For the Director: Essays in Honor of James Griffin. Anthropological Papers of the University of Michigan*, núm. 61. Ann Arbor, 1977.

PEDRO MARÍA ARGÜELLO GARCÍA

Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia.

ÁLVARO BOTIVA CONTRERAS

Investigador, Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

El mapa, las fotografías y demás representaciones gráficas fueron tomadas del *Manual de arte rupestre de Cundinamarca* de Diego Martínez y Álvaro Botiva Contreras y del CD Rom *Arte Rupestre de Cundinamarca, patrimonio cultural de la Nación* de Álvaro Botiva Contreras, publicados por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, la Secretaría de Cultura de la Gobernación de Cundinamarca y el Fondo Mixto para la promoción de la Cultura y las Artes de Cundinamarca.