

KOBIE SERIE ANEJO, nº 16: 163-180
Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia
Bilbao - 2017
ISSN 0214-7971

ETNOARQUEOLOGÍA Y ARTE RUPESTRE EN EL SIGLO XXI: DE LA ANALOGÍA DIRECTA A LA REDEFINICIÓN DEL MÉTODO ARQUEOLÓGICO

Ethnoarchaeology and rock art in the 21st century: from direct analogy to the redefinition of the archaeological method.

Inés Domingo Sanz¹
Sally K. May²
Claire Smith³

Palabras clave: Arte rupestre. Australia. Etnoarqueología. Espacio. Interpretación. Técnica. Tierra de Arnhem.

Keywords: Arnhem Land. Australia. Ethnoarchaeology. Interpretation. Rock art. Space. Techniques.

Hitz gakoak: Arnhem lurra. Australia. Etnoarkeologia. Interpretazioa. Labar artea. Teknika. Toki.

RESUMEN:

El recurso a la información etnográfica en los estudios de arte rupestre no es una novedad. Las primeras referencias datan ya de finales del siglo XIX, con las teorías totémicas del arte rupestre Paleolítico europeo. Desde ese momento y durante décadas se ha recurrido a analogías directas desarrolladas a partir de datos etnográficos para defender la existencia de similitudes tecnológicas, económicas y sociales entre grupos humanos pasados y presentes, y proponer teorías interpretativas para tradiciones artísticas pasadas. Entre los investigadores que han abrazado estas teorías destacan Reinach y Breuil con la magia simpática, o Lewis-Williams, Dowson, Clottes con el chamanismo. Otros, como Leroi-Gourhan o Laming Emperaire, han criticado el uso del paralelismo etnográfico como herramienta para interpretar el arte prehistórico, con el argumento de que las diferencias entre sociedades pasadas y presentes son demasiado grandes para que este enfoque sea eficaz.

Este artículo ofrece argumentos en favor del uso controlado de los datos etnográficos para interpretar el arte rupestre de las sociedades pasadas, analiza los usos de la etnoarqueología para el estudio del arte rupestre Paleolítico en las primeras etapas, reflexiona sobre sus principales limitaciones y analiza el potencial de la etnoarqueología como herramienta para construir un marco teórico y metodológico más crítico a la hora de analizar el arte rupestre antiguo. Nuestras reflexiones se basan en su mayor parte en nuestra experiencia etnoarqueológica en el oeste de la Tierra de Arnhem y la región de Barunga (Territorio del Norte, Australia).

1 Secció de Prehistòria i Arqueologia, ICREA/Universitat de Barcelona/SERP.

2 School of Archaeology and Anthropology, ANU (The Australian National University).

3 Department of Archaeology, Flinders University.

ABSTRACT:

The use of ethnographic information to inform rock art research is not new. The first reference to this dates to the late nineteenth century, when totemism was used to interpret European Palaeolithic art. Since then direct analogies developed from ethnographic data have been used to argue for technological, economic and/or socially similarities between human groups in the present and past, and to interpret past forms of art. Researchers have embraced these theories include Reinach and Breuil on sympathetic magic; and Lewis-Williams, Dowson, Clottes concerning shamanism. Others, such as Leroi-Gourhan and Laming Emperaire, have criticised the use of ethnographic parallelism as a tool for interpreting prehistoric art on the grounds that the differences between past and present societies are too great for this approach to be effective.

This paper presents an argument for the controlled use of ethnographic data to interpret the rock art of past societies. It explores the early uses of ethnographic data to study Palaeolithic rock art, reflects on the primary constraints of this data and discusses the potential of ethnoarchaeology as a tool for building a more critical theoretical and methodological framework to analyze ancient rock art. Our thoughts are largely based on our ethnoarchaeological experience working in Western Arnhem Land and the Barunga regions (Northern Territory, Australia).

LABURPENA:

Labar arteari buruzko ikerketetan informazio etnografikoaren baliabidea erabiltzea ez da berritasun bat. Lehendabiziko erreferentziak XIX. mende amaieran agertuko dira, Europako Paleolitoko labar artearen teoria totemikoekin batera. Garai horietatik, eta zenbait hamarkadetan zehar, datu etnografikoetatik garatutako analogiez baliotu dira gaur egungo eta iraganeko giza taldeen arteko antzekotasun teknologiko, ekonomiko eta sozialen existentzia, eta baita iraganeko tradizio artistikoen interpretazio teoriak proposatzeko. Teoria horiek onartu dituzten ikertzaileen artean, Reinach eta Breuil magia sinpatikoan, edota Lewis-Williams, Dowson, Clottes txamanismoan nabarmentzen dira. Beste batzuek, Leroi-Gourhan eta Laming Emperairek bezala, paralelismo etnografikoaren erabilera kritikatu dute, historiaurreko artea interpretatzeko tresna gisa, gaur egungo eta iraganeko gizarteen arteko desberdintasunak handiegiak direla argudiatuz, ikuspuntu hau balizkoa izateko.

Artikulu honek, iraganeko gizarteen labar artea interpretaziorako datu etnografikoen erabilera kontrolatuaren aldeko argudioak aurkeztu ditu, paleolitoko labar artearen ikerketaren lehendabiziko urratsetan izandako etnoarkeologiaren erabilerak aztertzen ditu, bere muga nagusiei buruzko hausnarketa egiten du eta etnoarkeologiak antzinako labar artearen ikerketarako oinarri teoriko eta metodologiko kritikoa goa eraikitzeke orduan tresna gisa duen potentziala aztertzen du. Gure gogoetak, gehienbat, mendebaldeko Arnhem Lurraldean eta Barunga eskualdean (Ipar Lurraldea, Australia) garatutako esperientzia etnoarkeologikoan.

1. INTRODUCCIÓN.

El recurso a la información etnográfica y etnohistórica en los estudios de arte rupestre no es una novedad, sino que se remonta a los propios orígenes de la investigación arqueológica del arte rupestre (Ripoll 1986; Lewis-Williams 1998; Moro y González 2005, etc.). Las primeras referencias datan ya de finales del XIX y principios del siglo XX, cuando se debatía la autenticidad de Altamira y su autoría prehistórica, y los investigadores comenzaban a plantearse la posible finalidad y la significación de este nuevo arte milenario. En ese contexto la analogía etnográfica se empieza a utilizar como herramienta para interpretar el arte rupestre antiguo, influidos por la aceptación de ciertas premisas de la antropología victoriana de finales del siglo XVIII y principios del XIX que establecía que observando poblaciones presentes, con formas de vida consideradas 'primitivas' y, por tanto, 'cercanas' a las de nuestros antepasados, se podía interpretar el pasado (Clifford 1988). Y es precisamente Australia, lugar en el que se basa el presente artículo, el continente que sirvió de inspiración a una de las primeras teorías interpretativas del arte basadas en la analogía etnográfica, ya que desde el periodo victoriano Australia era considerada por los europeos como un país lleno de fósiles vivientes y poblaciones primitivas cazadoras-recolectoras que proporcionaba un marco único para analizar una población anclada en el pasado (Griffiths 1996: 9). Pocos se cuestionaban en ese momento que esas premisas eran claramente racistas y negaban la evolución y la historia de unos grupos humanos que viven tan en el presente como nosotros, y que han evolucionado a lo largo de más de 50000 años⁴ (Domingo *et al.* en prensa). Y precisamente el arte rupestre de la Tierra de Arnhem es un ejemplo inigualable de la existencia de cambios significativos a lo largo del tiempo, con variaciones en los temas, las especies y las herramientas representadas que demuestran esa evolución continua de la poblaciones Aborígenes australianas (Lewis 1988; Chaloupka 1993; Chippindale y Taçon 1993).

En este contexto, la publicación de Baldwin Spencer y Francis J. Gillen (1899) que narraban las formas de vida, las relaciones de parentesco, las creencias religiosas y el mundo ceremonial de las poblaciones Aborígenes del centro de Australia, sirvió a Salomon Reinach (1903) de inspiración para establecer paralelismos entre el arte rupestre Aborigen australiano y el arte Paleolítico europeo. Reinach defiende esos paralelismos en base a una serie de similitudes entre las dos sociedades: que ambas eran cazadoras-recolectoras, que producían arte pintado, que sólo incluían en su repertorio algunas de las especies de su entorno, y que en ambas el acceso al arte estaba restringido (entre los Aborígenes porque los hombres no iniciados, las mujeres y los niños no iniciados no podían acceder a él, y en el arte Paleolítico porque su ubicación cavernaria hacía pensar en un acceso restringido). En base a ese paralelismo Reinach sugiere que la producción del arte está relacionada con ritos mágicos y totémicos (Lewis-Williams 1998: 157) y propone la teoría de la magia simpática del arte Paleolítico, en la que se sugiere su utilización para propiciar prácticas mágicas y

para controlar el medio. Desde ese momento y durante décadas la información etnográfica y etnohistórica ha sido utilizada como fuente de información para realizar analogías directas entre grupos humanos pasados y presentes y ofrecer propuestas interpretativas del arte Paleolítico Europeo⁵: desde el Totemismo de Frazer 1922 y Tylor 1871; o la readaptación de Breuil del carácter mágico del arte para proponer la teoría de la magia de caza (Breuil 1914 y 1952), seguida también por investigadores como Bégouën (1920); a la teoría del chamanismo de Lewis-Williams, Dowson y Clottes (Lewis-Williams y Dowson 1988; Clottes y Lewis-Williams 1996, etc.). En todos los casos estas teorías se caracterizaban por utilizar el paralelismo etnográfico fundamentalmente para proponer hipótesis interpretativas, con un elemento en común: la tendencia a simplificar su finalidad a una única función. Y es curioso, porque lo que nos dice la etnoarqueología es precisamente lo contrario, que el arte rupestre tiene múltiples funciones y significados (Lewis y Rose 1988; Layton 1992; Taylor 1996; Domingo y May 2008) y que es imposible interpretar el arte de otra cultura sin informantes (Berndt y Berndt 1964: 413; Macintosh 1977, Chippindale y Taçon 1998: 7). Por tanto, como ya señalara Conkey (1987: 414), no es posible mantener hipótesis que defienden un único significado para los miles de motivos y los múltiples yacimientos y contextos englobados bajo el término arte Paleolítico. Ya que como sintetizan Ucko y Rosenfeld (1967:7) el arte rupestre incluye tanto temas religiosos como seculares, así como toda una serie de señales que ayudan a los humanos a adaptarse, coexistir y compartir paisajes naturales y culturales específicos.

Desde nuestro punto de vista reduciendo el potencial de la etnoarqueología a la búsqueda de significado a través de la analogía corremos el peligro de caer en la esfera de la especulación (Domingo *et al.* in press). Además, enmascara el potencial de esta disciplina para observar y analizar la producción artística en un contexto vivo (desde la producción al consumo), para identificar la multitud de aspectos efímeros ligados a la producción artística (música, danzas, canciones, creencias, pero también aspectos materiales realizados con materiales perecederos y por tanto invisibles en el registro arqueológico como soportes, técnicas o pinceles, etc.), para proponer, testar y perfeccionar hipótesis y métodos de investigación arqueológica (ver por ejemplo May y Domingo 2010 y Domingo 2011), y para construir enfoques teóricos y metodológicos más críticos para abordar el estudio del arte rupestre antiguo más allá de la búsqueda de significados.

A lo largo de estas líneas reflexionaremos sobre el potencial y las limitaciones de la etnoarqueología en el siglo XXI. Estas reflexiones se basan en nuestra experiencia etnoarqueológica en el oeste y sur de la Tierra de Arnhem (Territorio del Norte, Australia) colaborando con diversas Comunidades Aborígenes que todavía mantienen conexiones ancestrales con el arte rupestre y para las que el arte rupestre está lleno de valores y significados (Chaloupka 1993; Taçon y Garde 1995; Domingo y May 2008; May y Domingo 2010; Domingo 2011; Brady *et al.* 2016; Domingo *et al.* en prensa).

4 El área de estudio de este artículo, La Tierra de Arnhem (Territorio del Norte, Australia) alberga algunas de las ocupaciones humanas más antiguas de Australia (50-55 ka BP) (Clarkson *et al.* 2015).

5 Como también para otros periodos y territorios. No obstante, al centrarse este volumen en el arte Paleolítico Europeo restringimos nuestras referencias a esta temática. Para otros periodos o países ver por ejemplo Blundell *et al.* 2010.

2. APROXIMACIÓN AL ÁREA DE ESTUDIO.

Nuestra aproximación etnoarqueológica al arte rupestre tiene como escenario el oeste y sur de la Tierra de Arnhem (Territorio del Norte, Australia). Aunque nuestras investigaciones se han centrado en diversos territorios, en los que hemos trabajado con diversas comunidades Aborígenes, los ejemplos presentados en este trabajo provienen de las comunidades de Gunbalanya u Oenpelli (oeste de la Tierra de Arnhem) y de la región de Barunga (sur de la Tierra de Arnhem) (Fig. 1). La Tierra de Arnhem se caracteriza por su clima monzónico, con precipitaciones estacionales que definen una estación húmeda y una seca, que han condicionado la vida y la movilidad de las poblaciones humanas de estos territorios y que también quedan reflejados en el arte rupestre. Para los Aborígenes existen más de dos estaciones, 6 para los *Kunwinjku* de Gunbalanya (Chaloupka 1993: 37-38) y 5 para los *Jawoyn* de la región de Barunga (Wijnjorrotj *et al.* 2005: 13). Los cambios estacionales no tienen una fecha específica de inicio, sino que varían anualmente y vienen definidos por determinadas pautas climáticas y eventos medioambientales, como el crecimiento de determinadas plantas y frutos o el comportamiento estacional de los animales (Wijnjorrotj *et al.* 2005). Las estaciones húmedas conllevan la inundación de los valles y llanuras, lo que supone una reducción de la movilidad. La población se concentra en campamentos junto a puntos de agua permanentes, lo que les lleva a una vida más sedentaria. En las estaciones secas se rompen los grandes campamentos y la población vuelve a practicar el nomadismo. Este periodo, especialmente entre los meses de agosto y noviembre, es el más importante para la celebración de ceremonias (Thompson 2003: 173).

La Tierra de Arnhem se define además por una dualidad desde el punto de vista geográfico, una inmensa meseta de arenisca con impresionantes acantilados de tonos anaranjados, barrancos profundos y extraordinarias cascadas, poblada de múltiples abrigos que han sido utilizados durante generaciones como lugar de hábitat temporal y de galerías que conservan miles de motivos rupestres. Este macizo central contrasta con las llanuras y con los exuberantes humedales que la rodean y que proporcionan una gran diversidad de nichos ecológicos a los habitantes de estas tierras.

Esta región ha proporcionado algunas de las ocupaciones más antiguas de Australia (50-55 ka BP)(Clarkson *et al.* 2015), y tam-

bién una muestra de arte rupestre datada en el 28,000 BP (David *et al.* 2013). Por tanto se trata de un territorio con una larga historia, cargada de continuidades y de cambios en las actividades culturales, en el territorio y en las formas de adaptación a los diversos cambios medioambientales que han tenido lugar en estas tierras.

Los primeros contactos con poblaciones foráneas se remontan al siglo XVII cuando los Macasar de Indonesia frecuentaban de forma estacional las costas australianas en busca de pepino de mar y de otros artículos de intercambio (Ganter 2008; May *et al.* 2015). A ellos seguirán las primeras visitas de exploradores europeos y finalmente la llegada de los primeros colonos británicos y de misioneros que, a diferencia de los grupos anteriores, vinieron a asentarse de forma permanente (ej. Smith 2004; Clark y May 2013; May *et al.* 2015). A partir de este momento la historia del contacto es una historia de violencia y desposesión que provocó cambios significativos en las formas de vida de las poblaciones Aborígenes. Hasta la llegada de los europeos las poblaciones de estos territorios se organizaban en grupos flexibles de familias extensas seminómadas, con ciclos de movilidad estacional, aunque mantenían fuertes conexiones con determinados territorios a los que consideraban las tierras tradicionales de sus ancestros (Chaloupka 1981). Estos grupos mostraban una gran diversidad cultural, con diferencias significativas a nivel lingüístico, en la organización social, en las prácticas culturales y en la cultura material. Y esas diferencias se reforzaban a través del lenguaje, el arte y los ritos (Smith y Burke 2007: 26). Su tecnología y sus herramientas eran relativamente modestas, pero por el contrario tenían una de las tradiciones socio-culturales más sofisticadas registradas por los antropólogos, con una importante inversión de su tiempo en prácticas culturales, como el arte, la religión y las leyes (Morphy 1991; Smith 2004). Las ceremonias jugaban un papel fundamental en la transmisión gradual de conocimientos, en los intercambios de ideas y de materias primas, en la formación de las nuevas generaciones, en los rituales vinculados a diversos estadios de la vida, y en definitiva en asegurar la continuidad de las prácticas socio-culturales (Domingo *et al.* en prensa). En estas ceremonias se funde la religión, la historia y las leyes a través de la danza, la música, los relatos y diversas formas de arte (arte corporal, arte sobre soportes muebles, ya sea pintado o esculpido, y arte rupestre) (véase, por ejemplo, Berndt y Berndt 1970; Morphy 1991; Taylor 1996; Smith 2004). A pesar de los cambios provocados por la invasión europea, los conocimientos ancestrales se siguen transmitiendo a las nuevas generaciones por medio de esas ceremonias, de danzas, de canciones y de relatos que se manifiestan gráficamente a través de diversas formas de arte. Y a pesar de que la producción rupestre es casi inexistente en la actualidad, la producción artística continua en otros formatos portátiles, como las pinturas sobre corteza de árbol o sobre papel (Taylor 1996; May 2006). Al margen del cambio de formato, el arte rupestre del "territorio" de un artista es todavía hoy una fuente de inspiración para la mayoría de los artistas de la parte Occidental de la Tierra de Arnhem. Los derechos ancestrales sobre qué motivos, historias y diseños puede representar cada artista se siguen transmitiendo en forma de herencia o también se pueden ganar (véase, por ejemplo, Taylor 1996). Esto significa que los temas representados remiten al lugar de origen y la condición social del artista, y por tanto reflejan su identidad (ya sea el clan, el grupo lingüístico u otra) y su lugar dentro de la sociedad, (tanto a nivel espacial como

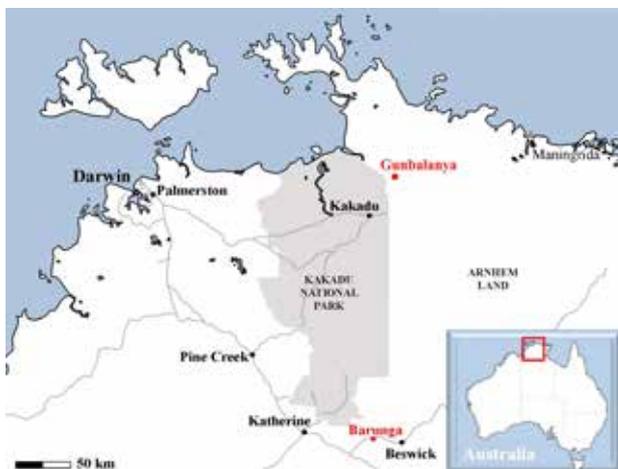


Figura 1. Localización del área de estudio.

temporal) (Taçon 1994: 118; Domingo y May 2008). La utilización de diseños de otros clanes sin obtener permiso es considerada una usurpación de las tierras y la identidad del otro (Layton 1985: 437; Smith 1992), y solo se permite en situaciones concretas, cuando se establecen alianzas.

Por tanto, a pesar del impacto que tuvo la invasión Europea sobre las formas de vida de las poblaciones Aborígenes Australianas, en la Tierra de Arnhem la cultura y el arte no sólo han sobrevivido sino que también han prosperado. Hoy en día la mayoría de la población vive en casas de estilo europeo y consume alimentos del supermercado local, pero la familia y las obligaciones culturales se han mantenido con fuerza y siguen prevaleciendo sobre los nuevos estilos de vida, más sedentarios. Y es que, en situaciones de contacto, una de las reacciones más comunes en los momentos difíciles es la de reforzar la propia identidad frente al 'otro' (véase, por ejemplo, Taçon et al. 2008). Y esta ha sido sin duda la clave de la supervivencia de las prácticas artísticas en estos territorios (Taylor 1996; Domingo y May 2008; May 2008).

Todo esto nos ha proporcionado un escenario único para explorar algunas cuestiones acerca de la producción y el consumo del arte rupestre de la mano de algunos de los últimos artistas rupestres y sus descendientes directos, y para poner a prueba algunas de nuestras hipótesis interpretativas y nuestra metodología arqueológica.

3. EL ARTE RUPESTRE DEL TIEMPO DE LOS SUEÑOS.

El arte rupestre de la tierra de Arnhem es una de las tradiciones pintadas más longevas hasta hoy conocidas, dada su perduración hasta la actualidad. Incluye un arte figurativo que combina imágenes del mundo espiritual y del ordinario, bajo la forma de figuras antropomorfas, diversas especies de animales (canguros, emús, cocodrilos, tortugas, serpientes, zorros voladores, iguanas, diversas especies de aves y peces, etc.) y plantas (como tubérculos), objetos, herramientas y adornos, en ocasiones elaborados con materiales perecederos y por tanto invisibles en el registro arqueológico (cestos, palos cavadores, palos para hacer fuego, instrumentos musicales, propulsores, lanzas, arpones, hachas, boomerangs, etc.), y toda una serie de escenas que muestran diversos aspectos de la vida y las tradiciones Aborígenes. Muchos motivos son todavía reconocidos por los pobladores de estos territorios, que aun conservan conocimientos sobre las formas de vida caza-recolectora de su niñez⁶ o la de sus antepasados más inmediatos, o sobre la historia de esos territorios. Esos conocimientos de lo mundano y de lo espiritual, como el momento de la creación o el Tiempo de los Sueños (*Dreamtime*), permiten seguir entendiendo muchas imágenes todavía hoy (Chippindale y Taçon 1998: 92).

El uso recurrente de los mismos lugares durante generaciones es la muestra más evidente de la importancia del territorio para estos grupos humanos. A pesar de ser grupos seminómadas, las

poblaciones Aborígenes mantienen una especial conexión con las tierras tradicionales de sus ancestros, que son las que les proporcionan su identidad. Esos territorios fueron modelados por los seres ancestrales durante el Tiempo de los Sueños, que explica el proceso de la creación:

Fue durante este periodo cuando se creó el mundo y se establecieron las normas de comportamiento apropiadas. Durante este período, seres en forma de humanos, animales y plantas dieron vida al paisaje transformándose ellos mismos en él. Viajaron a lo largo del territorio tanto por encima como por debajo del suelo, dando nombre a los diversos lugares y especificando qué zonas eran peligrosas y qué lugares debían ser evitados.

Dieron a los territorios sus lenguas y de ese modo designaron qué gente pertenecía a esas tierras. Al viajar a los países vecinos establecieron relaciones con gente de áreas muy lejanas, más allá de las fronteras entre grupos lingüísticos. Nosotros narramos estos viajes a través de historias y canciones, algunos de ellas son públicas y otras se utilizan en ceremonias secretas (Wijnjorrotj et al. 2005:15).⁷

Pero el Tiempo de los Sueños y los Seres de la Creación no acaban en el pasado, sino que siguen vivos en el presente y continuarán en el futuro. El paisaje resultante de la creación es concebido como un espacio vivo, en el que los lugares en los que los Seres de la Creación se transformaron, son ahora lugares sagrados que tienen que ser custodiados y mantenidos. Repintando los yacimientos o reproduciendo los mismos temas sobre otros soportes, los artistas de hoy mantienen el contacto con su pasado ancestral, al que siguen nutriendo (Smith 2008: 217). El arte rupestre es, por tanto, una expresión visual de las creencias y los valores Aborígenes, y como tal sirve de guía para desplazarse por el territorio, recordar cuál es el comportamiento adecuado, dónde encontrar agua y comida, a quién pertenece el territorio, etc. (Domingo y May 2008). Es además un elemento visual único para explorar la historia, la sociedad y diversos aspectos de la vida aborígen desde el punto de vista de los propios Aborígenes (Domingo 2011).

4. ETNOARQUEOLOGÍA Y ARTE RUPESTRE EN EL SIGLO XXI.

Parafraseando a Politis (2015) la etnoarqueología es la recopilación de datos originales entre poblaciones vivas⁸. Junto a la información etnohistórica existente para estos territorios, nuestra aproximación etnoarqueológica al arte rupestre de la Tierra de Arnhem nos permite visualizar, comprender y reflexionar sobre

7 It was during this time that the world was made and the rules for proper behaviour were laid down. During this period, beings in the form of humans, animals, and plants brought the landscape to life by 'putting themselves' into the country. They travelled the land above and below the ground, giving names to places and specifying dangerous areas and sites to avoid.

They gave the country its language and in doing so designated which people would belong to it. In travelling on to neighbouring countries they established relationships across language group boundaries with some far away people. We tell of these travels in stories and songs, some of which are public and others which are used in secret ceremonies.

8 La metodología seguida en nuestras investigaciones y las implicaciones éticas que conlleva trabajar con poblaciones vivas han sido sintetizadas en un trabajo reciente (Domingo et al. en prensa).

6 Desafortunadamente en los últimos años muchos de los ancianos Aborígenes con los que trabajábamos, y que habían vivido una forma de vida más tradicional en su niñez, han fallecido recientemente. Pero en la actualidad seguimos colaborando con sus descendientes.

todos aquellos aspectos del proceso de producción y uso del arte rupestre invisibles en el registro arqueológico. La etnoarqueología hoy es más que el estudio del presente para interpretar el pasado a través de la analogía. Es una herramienta para observar y analizar la cultura material (objetos, estructuras o la producción artística) en un contexto vivo y analizar cuestiones como quién pinta, cuál es su finalidad, cómo se produce el arte, etc. La etnoarqueología nos permite observar las interacciones cotidianas que se producen entre los humanos y la producción artística, que no es una materia inerte sino un agente activo de las prácticas sociales y culturales de los grupos estudiados. También demuestra la invisibilidad arqueológica de muchos aspectos de las culturas humanas vinculados a esta producción artística, como materiales perecederos utilizados en el proceso de producción y actividades inmateriales como la música, las canciones, las danzas, las ceremonias, los valores culturales adscritos al paisaje y a los lugares con arte rupestre, etc. Estas observaciones son de gran importancia para la construcción de teorías y para desarrollar enfoques más críticos en el estudio arqueológico del arte rupestre, tanto de la Tierra de Arnhem, como de otros territorios. Además de incitarnos a la reflexión y proporcionarnos nuevas ideas, nuestra aproximación etnoarqueológica al arte rupestre de la tierra de Arnhem nos permite poner a prueba y perfeccionar algunas teorías y métodos desarrollados en contextos puramente arqueológicos, como el papel de la composición o el color en la identificación de identidades (ver por ejemplo May y Domingo 2010; Domingo 2011), el tema de la interpretación del arte (Domingo *et al.* 2016; Smith *et al.* en prensa), el valor de las superposiciones, etc. (Domingo *et al.* en prensa).

Para mostrar el potencial de la etnoarqueología, en esta ocasión reflexionaremos sobre algunas de las observaciones que a nuestro juicio pueden resultar de interés en los estudios de arte Paleolítico Europeo, al ser el hilo conductor de este volumen: La problemática interpretación del arte rupestre y algunos aspectos del proceso de producción.

4.1. La interpretación del arte rupestre.

Como hemos señalado en líneas anteriores, durante décadas los estudios de arte rupestre Paleolítico se han servido de la analogía comparada para proponer hipótesis interpretativas. Pero si hay algo que nos revela el estudio etnoarqueológico del arte rupestre de la Tierra de Arnhem es la imposibilidad de descifrar el significado del arte de otra cultura sin contar con los conocimientos de los autores (Macintosh 1977; Chippindale y Taçon 1998: 7; May y Domingo 2010; Domingo 2011; Domingo *et al.* 2016, Smith *et al.* en prensa). Es más, en estos territorios muchos motivos contienen diversos significados simbólicos, que no sólo varían entre clanes o grupos lingüísticos sino también entre los miembros de una misma comunidad dependiendo del estatus social del individuo, de su género o de su grado de iniciación (Taylor 1996). Por tanto, si existen diversos niveles de interpretación en el seno de un mismo grupo, cabe esperar que el simbolismo y las interpretaciones también se vean modificadas a lo largo del tiempo y el espacio. Incluso el nivel más elemental de análisis, que es el de la identificación del motivo representado, puede resultar problemático al estar basado en nuestras percepciones presentes de la realidad y no necesaria-



Figura 2. Motivo de difícil interpretación de la colina de Injalak (Gunbalanya) que un artista local nos interpreta como un recipiente.



Figura 3. Tectiformes de la cueva del Castillo (Puente Viesgo) (imagen cedida por M. García Díez).

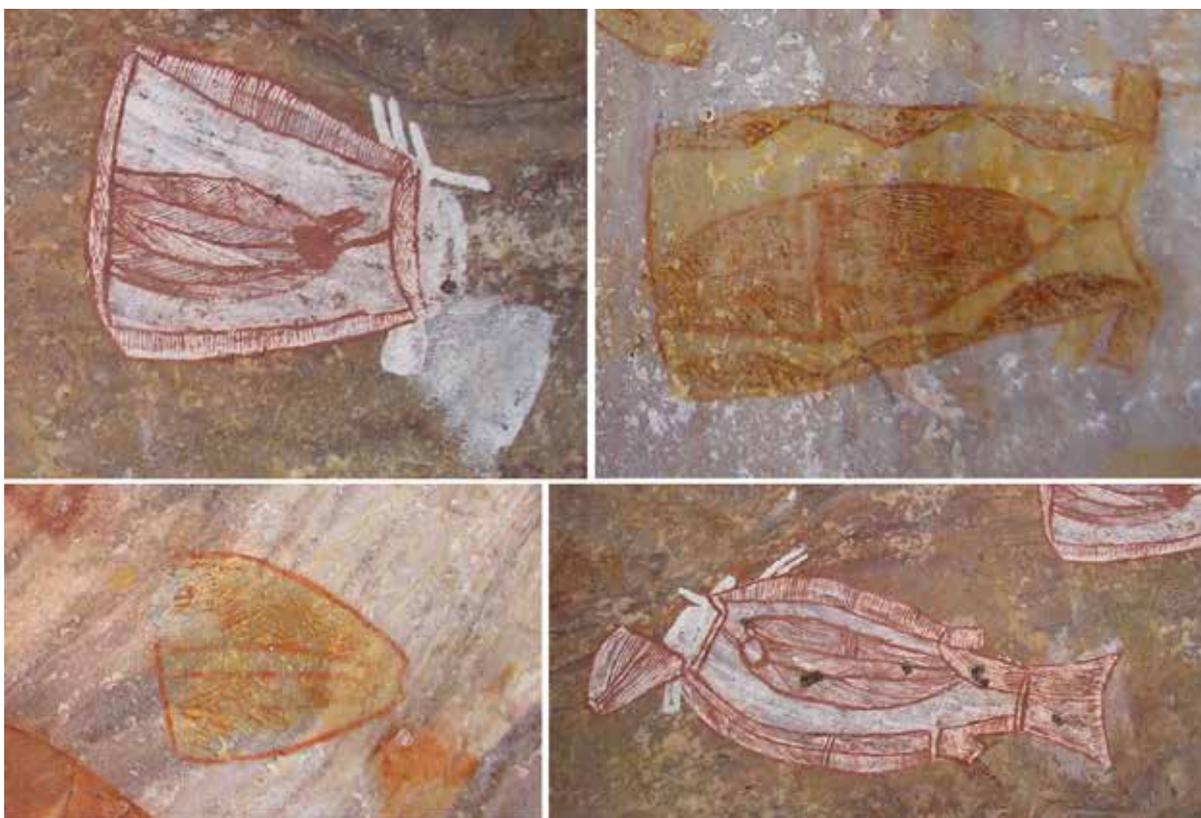


Figura 4. Representaciones de fragmentos de peces en la colina de Injalak, de difícil interpretación sin la presencia de informantes.

mente en los conocimientos y experiencias de los autores. El ejemplo por antonomasia para ilustrar esta problemática es la experiencia de Macintosh (1977) en el yacimiento de Doria Gudalak (Barunga) en el que interpretó de forma errónea el 90% de las especies animales representadas, a pesar de estar familiarizado con la fauna de la región. En otras ocasiones el desconocimiento de las culturas analizadas nos puede dificultar la identificación de lo representado, cuando es obvio para las autores. En la colina de Injalak (Gunbalanya) existen varias representaciones que nos permitirán ilustrar esta discusión. Sobre el techo de una de las galerías

encontramos estos motivos (fig. 2) que en nuestro sistema de clasificación del arte rupestre antiguo eliminaríamos de la categoría de arte figurativo, para incluirlo en la de motivos de tipo geométrico, abstracto o en los signos, como hacemos con tectiformes, clavi-formes o series de puntos del arte Paleolítico (fig. 3). Esta clasificación se explica porque carecemos de referentes reales que nos permitan su identificación. Sin embargo, cuando visitamos el abrigo con el artista local Wilfred Nawirridj rápidamente los identificó como contenedores de líquidos de los fabricados con corteza de árbol. Esta descripción inmediatamente implicaría un cambio en su

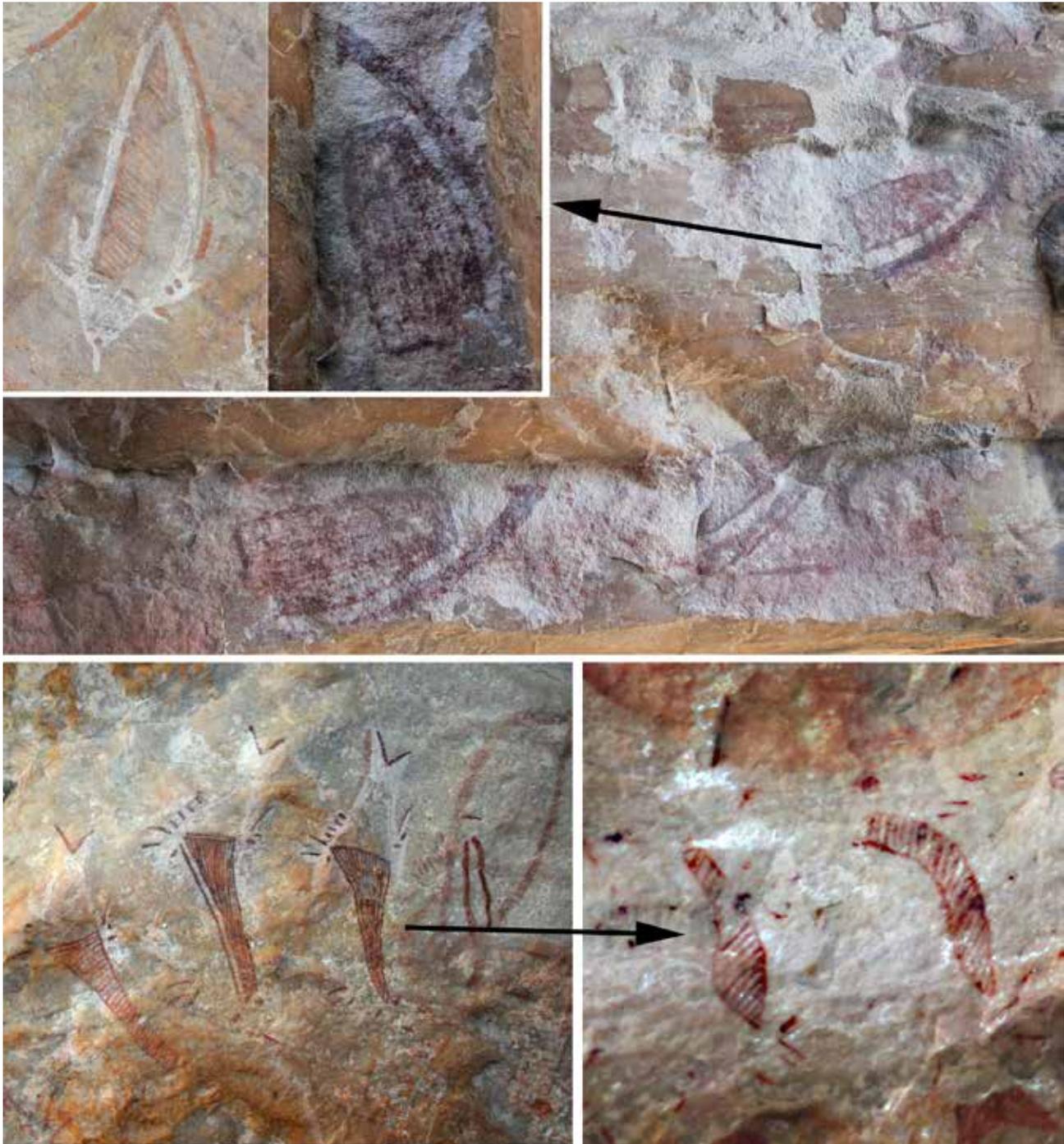


Figura 5. La erosión diferencial de determinados colores puede llevarnos a interpretar algunos motivos figurativos como geométricos, como estos restos de peces en los que las partes representadas en color blanco han desaparecido.

clasificación a la categoría de motivos figurativos y la incorporación de una nueva temática al imaginario inventariado, que de otra manera habría quedado excluida. Algo similar ocurriría con estas otras representaciones (Fig. 4), que de aparecer aisladas difícilmente podríamos llegar a la conclusión de que se trata de fragmentos de peces. Estas representaciones están relacionadas con la manera adecuada de compartir y distribuir el alimento, e incluso de prepararlo, aunque también es posible que tengan otros significados vinculados a la esfera simbólica (Chaloupka 1993: 182).

La identificación de los temas también puede verse afectada por la parcialidad de los motivos, que se han visto afectados por procesos tafonómicos diferenciales. Los diversos colores utilizados en Australia (rojo, amarillo, blanco y negro) parecen mostrar pautas de conservación diferenciales. Mientras el rojo presenta mayor longevidad, el amarillo y sobretodo el blanco tienen mayores problemas de conservación (Chaloupka 1993; Chippindale y Taçon 1998 b). Estas pautas no son exclusivas del continente australiano, sino que también han sido observadas en otros territorios (por ejemplo, Beltrán 1993, Domingo 2005). Una de nuestras experiencias en la colina de Injalak nos permite ilustrar estas observaciones. En una de nuestras visitas a la colina en busca de representaciones de embarcaciones para nuestras investigaciones sobre el arte rupestre del periodo de contacto, identificamos lo que nos pareció una escena con restos de posibles embarcaciones, tal vez macasar por la presencia de una sola vela cuadrangular (fig. 5). Afortunadamente esa primera lectura no llegó a salir a la luz porque las supuestas 'embarcaciones' son en realidad los restos de una composición integrada por diversos peces, originalmente bícromos (en blanco y rojo), de los que tan sólo se conserva la parte representada en rojo. Esta experiencia nos permite reflexionar una vez más sobre las dificultades de identificar los temas representados y de realizar afirmaciones categóricas sobre los temas que son propios o no de una determinada tradición artística, cuando tenemos ante nosotros un registro doblemente sesgado: sesgado porque no todo lo que se pintó originalmente se ha conservado y también porque nuestro desconocimiento de las culturas estudiadas nos impiden identificar todo lo representado. Con este último ejemplo no pretendemos recurrir a la etnoarqueología para hacer

analogía etnográfica y decir que la similitud entre los tectiformes de la cueva Castillo y los restos de peces de la colina de Injalak nos permiten interpretar como tales a las figuras del Castillo, sino mostrar cómo la etnoarqueología nos permite ser más críticos a la hora de estudiar el arte rupestre antiguo.

Si este primer nivel de interpretación del arte, la identificación del tema, ya resulta complicado, el siguiente nivel de análisis, el del significado que se esconde tras cada motivo, resulta prácticamente imposible de alcanzar sin la presencia de informantes. Y es que como señala Morphy (1989) existe una brecha significativa entre

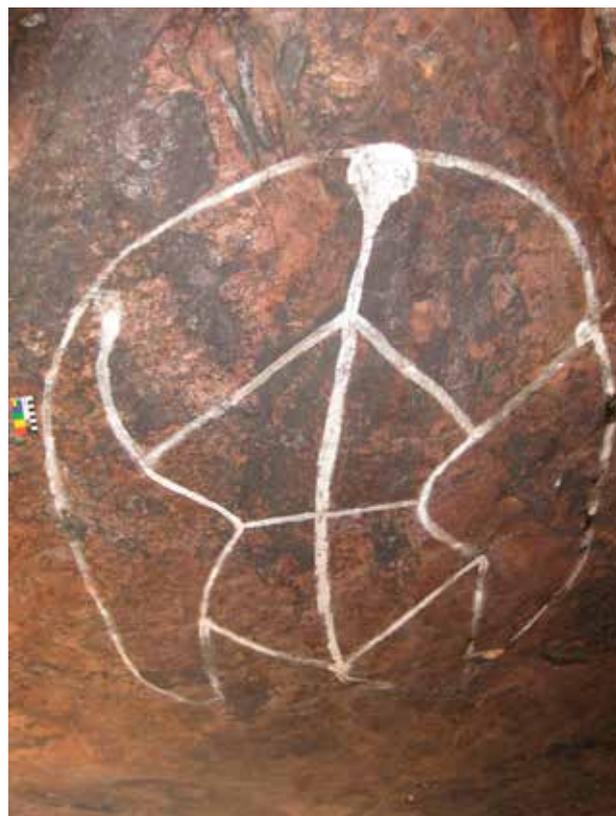


Figura 6. *Namarrkon*, el hombre rayo, es uno de los seres de la creación.



Figura 7. *Namarrkon* aparece representado en diversos estilos tanto sobre soporte rupestre (izquierda) como en láminas de corteza de árbol (autores: centro, Thompson Yulidjirri; derecha, Jimmy Galareya Namarnyilk).

los temas representados y los conceptos culturales que representan. ¿Qué puede significar la representación de una figura antropomorfa como la de la figura 6?, ¿Un individuo en general?, ¿una persona en particular?, ¿un ancestro?, ¿un espíritu?, ¿o nada de todo lo expuesto? Aunque cualquiera podría deducir la presencia de una figura antropomorfa, para entender las connotaciones culturales, estacionales o incluso climáticas que se esconden tras esta representación simplificada de un antropomorfo es necesario estar familiarizado con esta cultura. Se trata de la representación de *Namarrkon*, el hombre rayo, un ser ancestral importante en la mitología de la población *Kunwinjku* de Gunbalanya. Es uno de los espíritus que ayudó a crear sus territorio durante el Tiempo del Sueños. *Namarrkon* genera truenos lanzando hachas hacia la Tierra e incluso puede causar la muerte con sus rayos. En algunas repre-

sentaciones esas hachas emergen de diversas partes de su cuerpo, en particular de las articulaciones. El arco que lo rodea representa un rayo. Este ser ancestral vinculado a la creación sigue actuando en el presente, y está relacionado con las condiciones climáticas de una determinada estación. *Namarrkon* es especialmente activo durante el mes de diciembre, cuando la estación *Kurnumeleng* se caracteriza por espectaculares tormentas pre-monzónicas, y posteriormente entre enero y marzo, durante la estación *Kudjewk* (la estación húmeda). *Namarrkon* es además el guardián de la ley (May 2006). Esta figura ha sido documentada en diversos estilos (fig. 7), y más que el estilo, son la forma y los detalles los que permiten su identificación. En la actualidad sigue representándose en otros soportes y diversos artistas la diseñan dotándola de su propio estilo. A pesar de los cambios de estilo o del número de



Figura 8. Marcas pintadas relacionadas con la ceremonia del humo. Rito purificador que incluye marcar los lugares vinculados a un difunto para limpiar el territorio y forzar al espíritu a alejarse de su vida pasada.

detalles representados estas figuras remiten todas a un mismo relato y un ser concreto de la creación. Lo que resulta especialmente interesante, al revelar que un cambio estilístico no necesariamente implica un cambio de la significación y el simbolismo representado, ni un cambio social significativo, cuando en la prehistoria nos basamos con tanta frecuencia en los cambios estilísticos para identificar “culturas”.

Para acabar de complicar el tema de la interpretación, en el área de estudio no todas las actividades que implican la acción de pintar sobre la roca están vinculadas a la idea de reproducir a través de motivos figurativos o abstractos narraciones relacionadas con la creación o con lo mundano (fig. 8). Durante las ceremonias realizadas en relación a la muerte de un miembro de la comunidad, los lugares y los objetos relacionados con el difunto son ‘ahumados’. Esta ceremonia del humo es un rito de purificación que tiene por objeto romper el vínculo entre los vivos y los muertos. Parte de esa secuencia de limpieza incluye llenarse las manos de colorante con el que se van marcando los lugares relacionados con el difunto, para forzar a su espíritu a marcharse y alejarse de su vida pasada, pero también como una señal para que los vivos sepan que el espacio ha sido purificado y está libre del espíritu del difunto. En esta ocasión la persona fallecida estaba vinculada tanto al centro de arte (fig. 8 izquierda y debajo) como a la colina de Injalak (fig. 8 superior izquierda), por lo que la colina también fue purificada dejando estas marcas sobre la roca. ¿Sería posible que algunas de las marcas pintadas que identificamos en los yacimientos prehistóricos entraran dentro de esta categoría de marcas? ¿Tal vez las manchas identificadas por Medina *et al.* (2015) en algunas cuevas paleolíticas, tanto las que identifican como intencionales como las accidentales (que podrían también ser intencionales)? ¿Tal vez algunos meandriformes postpaleolíticos? Un tema difícil de contrastar, pero que aporta nuevas hipótesis de trabajo a la hora de analizar el arte rupestre antiguo. La coexistencia en un panel de este tipo de marcas y de motivos de tipo figurativo, que en prehistoria nos llevarían a pensar en dos tradiciones distintas, nos remiten sin embargo a dos funciones diferenciadas, reforzando la idea de la multifuncionalidad del arte rupestre.

4.2. El proceso de producción artística.

La etnoarqueología resulta especialmente interesante para observar en directo los aspectos relacionados con el proceso de producción del arte. Y entre ellas destacan las observaciones que podemos efectuar sobre aquellos aspectos de la producción artística que resultan menos visibles en el registro arqueológico y que nos ayudan a entender la parcialidad de nuestra aproximación al arte prehistórico: el tema de las materias primas (origen, procesado, etc.), la variabilidad de soportes realizados en materiales perecederos (como el arte sobre láminas de corteza de árbol o las esculturas de madera), el proceso de preparación de pigmentos y pinceles, las técnicas de aplicación, el proceso de ejecución de las figuras, su ubicación en el soporte y en el paisaje, las implicaciones que existen detrás de la selección del color, etc.

En la actualidad la producción artística rupestre no tiene a penas continuidad en el Oeste de la Tierra de Arnhem y en la región de Barunga, pero los conocimientos sobre el proceso de producción siguen presentes, y colorantes, técnicas, instrumentos y modos de

representación continúan sobre otros medios: algunos ya existentes antes del contacto con los europeos, como el arte sobre grandes láminas de corteza de árbol (estas láminas podían contener pinturas de carácter no sagrado, como las grandes láminas de corteza de árbol que eran utilizadas en la construcción de cabañas/abrigo en la estación seca; o pinturas sagradas, como la que contenían láminas similares que se usaban en contextos ceremoniales para transmitir información al iniciado y que eran destruidas al final de la ceremonia) (Berndt y Berndt 1964: 423), el arte corporal o el arte sobre madera; y otros que suponen una adaptación postcontacto, como el arte sobre papel y sobre diversos tipos de tejidos.

Ofrecer una síntesis de todo los aspectos del proceso mencionados y de los diversos tipos de soportes superaría la extensión de este trabajo, por lo que nos centraremos en algunos aspectos del mismo, relativos especialmente a la producción artística rupestre.

Uno de los aspectos interesantes del proceso de producción es la elaboración del pigmento, y el papel del aglutinante como agente fijativo, que además juega un papel fundamental en la conservación de los temas pintados. Durante el rodaje de un documental sobre arte rupestre producido por una de nosotras (Smith 1992), se recurrió a uno de los aglutinantes tradicionales, el jugo de una orquídea (*Dendrobium Affine*) que se encuentra en la parte alta de los árboles, para elaborar el pigmento para realizar diversas pinturas rupestres. Debido a la dificultad que entraña su obtención no se pudo obtener suficiente para todas las pinturas que se iban a realizar. La consecuencia fue que sólo aquellos motivos realizados con pigmento que contenía aglutinante sobreviven todavía en la actualidad, mientras que el resto han desaparecido. En otras ocasiones, cuando se realizan marcas sobre la roca con colorante sin la intención de que sean permanentes, como en las ceremonias del humo mencionadas anteriormente, no se añade aglutinante en el proceso de preparación del pigmento. ¿Son estos ejemplos una confirmación de que el aglutinante es necesario para la conservación a largo plazo de los temas pintados, al margen de si los autores los utilizaron o no para asegurar la perduración o simplemente para facilitar la fijación del pigmento? ¿Podría esto implicar que el arte antiguo que ha llegado hasta nosotros, que en muchas ocasiones ya no conserva restos de aglutinantes en su composición por problemas de conservación, fue necesariamente realizado con la adición de aglutinantes para haber llegado hasta nosotros? Una cuestión interesante que sin duda merece ser revisada en el futuro. Pero por ahora esta observación ya nos parece interesante no sólo porque nos ayuda a reflexionar sobre el papel de los aglutinantes en la conservación, sino también sobre la parcialidad del registro arqueológico, ya que es posible que una buena parte de la producción artística pasada no haya llegado hasta nosotros (como ya hemos visto líneas arriba al hablar también de los problemas de conservación de determinados colores). A través de la etnoarqueología es posible identificar qué tipos de datos pueden estar ausentes en el registro arqueológico y hacernos reflexionar sobre posibles alternativas para demostrar su presencia.

La etnoarqueología también nos permite visualizar, de la mano de los artistas, partes del proceso de creación que en prehistoria tratamos de entender a través de la arqueología experimental y de los estudios tecnológicos. Esto incluye, entre otros, las formas de aplicación de la pintura (la utilización de los dedos, pinceles, la técnica del soplado y la de la impresión, etc) (fig. 9), la variedad de

pinceles utilizados (que en el área de estudio incluyen desde pinceles realizados con fibras vegetales a otros realizados con pelo de animal o plumas) (Chaloupka, 1993: 85-86), o la secuencia cronológica y los gestos vinculados a la ejecución de una representación (fig. 10), que en prehistoria tratan de deducir los estudios tecnológicos (ver por ejemplo Fritz y Tosello 2007).

Otro dato interesante es la significación del color, que no son seleccionados *ad hoc*, sino que en muchos casos están condicionados por las normas de complementariedad relacionadas con ciertas categorías de filiación social. Las poblaciones Aborígenes tienen varias categorías de identidad grupal que regulan sus derechos y obligaciones dentro de la sociedad, su acceso al conocimiento, etc. Una de esas categorías es la que denominan *Moieties* (Fracciones o mitades), que dividen al mundo (humanos, animales, plantas, espíritus, territorios, etc) en dos categorías que son complementarias *Duwa* y *Yirritja* (Maddock 1971). Estas dos mitades están relacionadas con colores y dimensiones particulares: la primera con colores oscuros y la segunda con los claros. Estas categorías operan en todos los eventos de la vida aborígen y son guardadas celosamente. En una escena que reproduce una fase de la ceremonia *Ubar* en la colina de Injalak, estas dos categorías sociales se hacen visibles a través del uso de colores distintos para indicar diferencias socioculturales entre los individuos representados: el rojo para el *duwa* y el amarillo para el *yirritja* (Domingo 2011). Esa representación visual de las dos categorías utilizando sus colores respectivos es una forma de recordar su papel colaborativo en las ceremonias. Esta complementariedad entre colores, motivos y lugares vinculados a estas dos mitades la encontramos en otros yacimientos, como en el de Doria Gudaluk (Barunga) (Smith *et al.* en prensa).

Al igual que los colores, las pautas de diseño interno de las figuras también son indicativas de la identidad social del artista. Y así por ejemplo, la técnica conocida como *crosshatching* (trama reticulada) no es simplemente una técnica de relleno, sino que es un diseño lleno de significado, específico del clan del artista (Chippindale y Taçon 1998: 7) (fig. 11). Se trata por tanto de diseños particulares (semicírculos, diamantes alargados, etc.) que permiten diferenciar las pinturas de clanes distintos. Esos diseños del clan también son utilizados en pinturas corporales en contextos ceremoniales (Layton 1991: 97). Estos ejemplos nos muestran que diversos aspectos del proceso de representación no son fruto del



Figura 9. El artista Isaiiah Nagurrurrba realizando una mano en negativo mediante la técnica del soplado.



Figura 10. Jimmy Galareya Namarnyilk nos muestra la secuencia de gestos que sigue en una de sus creaciones artísticas.

azar sino seleccionados de manera intencional como representativos de una identidad social, y por tanto que pueden ser tan significativos en los estudios estilísticos como el análisis de la forma o las proporciones.

Otro aspecto interesante sobre el que los estudios etnoarqueológicos nos ayudan a reflexionar es sobre cómo interpretar las superposiciones. En los estudios de arte rupestre antiguo el análisis de las superposiciones es una de las claves para construir secuencias evolutivas, asignar motivos y temas a periodos distintos, e identificar momentos de cambio. Pero en ocasiones las superposiciones entre temas distintos no son necesariamente indicativas de cambio, sino de complementariedad. Así por ejemplo, en Australia



Figura 11. Rarrk (o diseño característico del clan del artista) de Bruce Nabegeyo.

artistas que pintaban sobre soportes rupestres y también sobre otros medios, han firmado sus obras con una mano que sitúan alrededor, encima o debajo de la misma. Estas manos no sólo sirven para recordar al artista individual, sino que también están marcando sus derechos de residencia. El artista Paddy Fordham Wainburranga señala:

Ellas [las siluetas de manos] pueden permanecer ahí miles de años. Ni la ropa tradicional ni ninguna otra cosa se conservará. En una buena cueva permanecerá allí para siempre jamás. Tu hijo puede mirar, o tu nieto. Le recordará a su abuelo, a su viejo tío. Él pertenecía a este territorio. Yo vivo aquí y nadie puede desplazarme. Esto es lo que usamos para ayudar a los niños a recordar. No sólo los niños Aborígenes, sino todos los niños, donde quiera que vivan. Para hacer que los niños recuerden, y así que puedan decir, tenemos historia (Smith 1992).⁹

Por tanto, la superposición entre un motivo figurativo y una o varias manos en negativo no necesariamente nos está indicando dos momentos distintos, sino que la mano es representativa del autor/es de las representaciones (fig. 12). Esa forma de marcar la identidad continua hoy en otros soportes, hasta el punto de que en ocasiones la mano en negativo pintada en primer lugar, práctica-

⁹ "They [the hand stencils] can be there for a thousand years. No bush clothes or anything will remain. In a good cave it will be there for ever and ever. Your son can look, or your grandson. It reminds him of his grandfather, or his old uncle. He belonged to this country. I live here and nobody can shift me out. This is the thing to make children remember. Not only Aboriginal children but all children where ever they live. To make children remember, so children can say, we've got history."



Figura 12. Superposición de manos en negativo sobre otros motivos para indicar autoría (colina de Injalak, Gunbalanya).

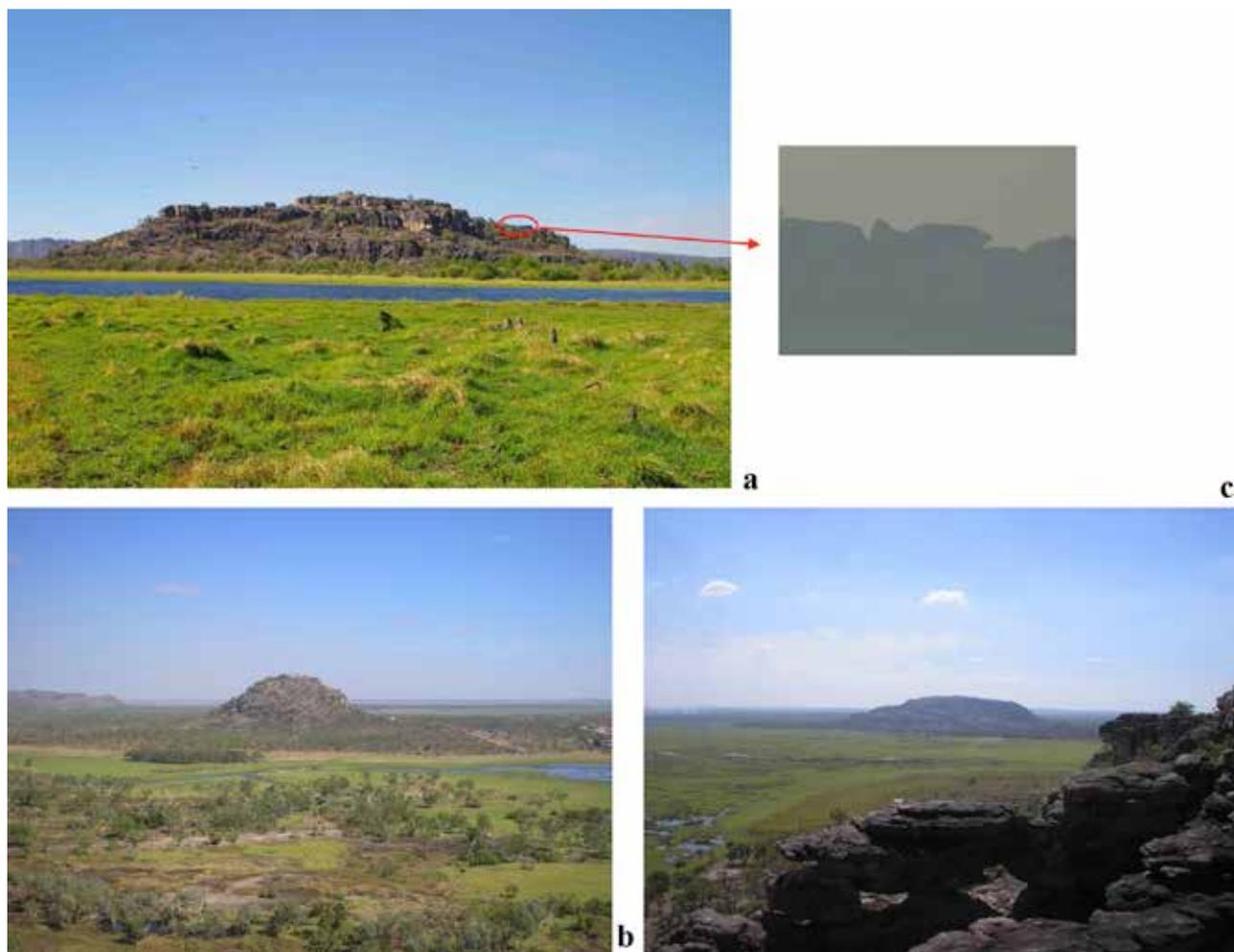


Figura 13. Colinas que rodean la comunidad Aborigen de Gunbalanya, con visibilidad y accesos similares, pero funcionalidades diferenciadas.

mente desaparece por debajo del motivo pintado. ¿Pero es posible identificar este tipo de complementariedad en el arte rupestre antiguo?

También interesante es la concepción que tienen los Aborígenes sobre el valor de las superposiciones. Mientras que para nosotros tienen un valor fundamentalmente de cambio, para los Aborígenes son además un signo de continuidad cultural. Son una muestra de que estos lugares se han reutilizado durante generaciones, y que las sucesivas generaciones han ido revitalizando la importancia del lugar mediante la adición de nuevas representaciones. Ese uso recurrente de los mismos lugares es la evidencia más clara de que lo importante no es el arte, sino el lugar en el que se encuentra. Y por tanto que debemos centrar nuestra atención no sólo en lo representado, sino explorar los espacios naturales y culturales en los que aparece. Además esta valor de continuidad que atribuyen a las superposiciones nos ayuda a reflexionar también sobre un aspecto poco explorado en los estudios de arte rupestre antiguo, más centrados en determinar el momento puntual de ejecución de la obra: ¿durante cuánto tiempo, tras la ejecución de una obra, hay un uso continuado de los paneles? (para una discusión más amplia sobre este tema ver Domingo *et al.* en prensa).

Por último, nos gustaría mencionar otro aspecto para el que un estudio etnoarqueológico del arte rupestre aporta elementos de

reflexión significativos: el valor de las características físicas del emplazamiento para deducir el carácter público o privado del arte rupestre¹⁰. En los estudios de paisaje actuales el uso de los yacimientos con arte rupestre se describe comúnmente en función de categorías como público o privado, abierto o restringido, secular o religioso, colectivo o individual en función de una serie de cualidades tangibles como la visibilidad, la accesibilidad, el tamaño, la proximidad al lugar de asentamiento, etc. (por ejemplo, Bradley 2000: 66; Bourdieu 2013: 368). ¿Pero pueden estas interpretaciones dominantes ser desafiadas por la etnoarqueología? En el entorno de la actual comunidad Aborigen de Gunbalanya existen tres colinas (Injalak, Arkuluk y Nimbabirr) con una altura, prominencia, visibilidad, dificultad de acceso y cercanía a los lugares de ocupación similar. En los estudios de paisaje actual, estas características nos llevarían a englobarlos dentro de la categoría de lugares abiertos, públicos y destinados a grandes audiencias. Pero estas categorías no tiene en cuenta que las culturas humanas son complejas, y que la restricción a los yacimientos no sólo se consigue

¹⁰ Este tema fue recientemente abordado en una comunicación presentada en el XIX Congreso Internacional de arte rupestre IFRAO 2015 (Cáceres) por algunas de nosotras: Domingo, I; Smith, C; Jackson, G. y Román, D. *Hidden sites, hidden images, hidden meanings: ethnographic insights for archaeological analyses.*

mediante su ubicación en lugares poco visibles o de difícil acceso, sino con normas culturales que regulan la movilidad y el acceso a determinados emplazamientos. En los casos analizados la información etnográfica nos dice que las tres colinas están conectadas con un *djang* (un Tiempo de los Sueños o una leyenda) de un animal o una planta particular. *Injalak es Karlerrh Djang* (Tiempo de los Sueños de un Pez Belónido) y de hecho la silueta de un belónido es visible en la parte superior de la colina (Fig. 13a). *Nimbabirr* es el tiempo de los sueños de la sanguijuela y junto a ella se encuentra otra colina más pequeña denominada *Gundjermelk*, que es un importante yacimiento con arte rupestre y un lugar de enterramiento (Fig. 13c) *Arkuluk* está asociado con *manimunak* o el ganso urracó y especialmente con el huevo de *manimunak*. Como narra Gabriel Maralngurra (en May 2005) *Arkuluk* es un lugar sagrado para los asuntos de los hombres y también para las ceremonias de iniciación (Fig. 13b). Mientras que *Injalak* (cuyo nombre significa literalmente colina de muchos abrigos) era claramente un lugar importante de hábitat hasta fechas muy recientes, especialmente durante las estaciones húmedas (May y Domingo 2010), *Arkuluk* continúa siendo en la actualidad un lugar en el que tanto hombres como mujeres celebran ceremonias. El acceso a esta colina está totalmente restringido a lo largo de todo el año, y la zona de exclusión se amplía alrededor de su base cuando se celebran ceremonias. Debido a esta restricción, desconocemos la magnitud del arte rupestre de esta colina, aunque existen fotografías etnográficas de la Expedición Científica Australo-Americana a la Tierra de Arnhem de 1948, que sugieren que en la colina existe tanto arte rupestre como restos arqueológicos (Setzler y McCarthy 1950 y 1960).

Este tipo de restricciones culturales son generalmente invisibles en el registro arqueológico. Sin embargo deben ser tenidos en cuenta si nuestro objetivo es desarrollar enfoques más empíricos del pasado.

5. CONCLUSIONES.

El objetivo de este trabajo era reflexionar sobre los usos pasados y presentes de la información etnográfica para contribuir al avance de la investigación sobre el arte rupestre, tanto prehistórico como actual. Nuestra experiencia etnoarqueológica en el Oeste de la Tierra de Arnhem y en la región de Barunga nos permite cuestionar el uso de la analogía comparada para enfrentarnos a uno de los grandes problemas de la investigación del arte prehistórico: el tema de la interpretación. Un tema que ha sido ampliamente discutido y que al trasladarnos a la esfera de la especulación ha llevado a muchos investigadores a rechazar el papel del arte rupestre como un elemento de la cultura material susceptible de ser analizado científicamente para obtener información sobre las sociedades pasadas.

También cuestionable es la asunción del supuesto estancamiento en el tiempo de sociedades Aborígenes actuales en base a sus modos de producción, su tecnología y su economía, sobre la que se basan algunas de esas teorías. Las poblaciones Aborígenes actuales han tenido tanto éxito de supervivencia y son tan actuales como nosotros, y su historia muestra que al igual que nosotros también han sufrido procesos de evolución y adaptación constantes. Asumir que son sociedades ancladas en el pasado y que no han

mostrado ninguna evolución, no sólo es erróneo sino que supone subscribir los supuestos de ideologías racistas.

Desde nuestra experiencia etnoarqueológica abogamos por un uso controlado, crítico y ético de la información etnoarqueológica y de la etnohistórica, especialmente cuando la utilizamos para hacer inferencias sobre arte rupestre antiguo tanto de Australia como de cualquier otro lugar del planeta. Ya hemos visto que sus usos para abordar el tema de la interpretación son limitados, pero por el contrario resulta de gran interés para observar de manera directa los procesos de producción y uso de la producción artística, reflexionar sobre el carácter efímero de técnicas, soportes y acciones vinculadas a estos procesos, identificar posibles vacíos en la información arqueológica, y utilizarla como herramienta para poner a prueba hipótesis y construir marcos de reflexión teóricos y metodológicos más críticos para analizar el arte rupestre antiguo.

AGRADECIMIENTOS

Nuestra percepción sobre el arte rupestre ha ido tomando forma a lo largo de los años gracias a la colaboración de mucha gente, tanto Aborígenes como no Aborígenes. Agradecemos a los Propietarios Tradicionales, pasados y presentes, de las comunidades Aborígenes en las que trabajamos por darnos permiso para llevar a cabo nuestras investigaciones en sus tierras durante muchos años. Agradecemos entre otros a *Injalak Arts and Crafts*, *Felicity Wright*, *Anthony Murphy*, al *Northern Land Council*, a *Gabriel Maralngurra*, *Isaías Nagurrurrba*, *Thompson Yulidjirri* y *Wilfred Nawirridj*.

Estos trabajos han sido posibles también gracias a diversas fuentes de financiación públicas, como el *Australian Research Council Discovery DP0453101*, *Australian National University* y *Flinders University* y el *Ministerio Español de Ciencia e Innovación HAR2011-25440*.

También agradecemos a *Dídac Román* y *Gary Jackson* por sus comentarios sobre el manuscrito y algunos de los aspectos tratados.

BIBLIOGRAFÍA

Beltrán, A.

1993 *Arte Rupestre en Aragón*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza.

Bégouën, H.

1920 "Un dessin relevé dans la caverne des Trois-Frères, à Montesquieu-Avantès (Ariège)", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* 64 (4), 303-310.

Berndt, R.M.; Berndt, C.H.

1964 *The world of the First Australians*. Reedition Aboriginal Studies Press 1999, Canberra.

Blundell, G.; Chippindale, C.; Smith, B.

2010 *Seeing and knowing. Understanding rock art with and without ethnography*. Walnut Creek, California.

Bourdier, C.

- 2013 "Rock Art and Social Geography in the Upper Palaeolithic. Contribution to the Socio-Cultural Function of the Roc-aux-Sorciers Rock-Shelter (Angles-sur-l'Anglin, France) from the Viewpoint of its Sculpted Frieze", *Journal of Anthropological Archaeology* 32, 368-382.

Bradley, R.

- 2000 *An Archaeology of natural places*, Routledge, London.

Brady, L.M.; Bradley, J.J.; Kearney, A.J.

- 2016 "Negotiating Yanyuwa Rock Art. Relational and Affectual Experiences in the Southwest Gulf of Carpentaria, Northern Australia", *Current Anthropology* 57 (1), 28-52.

Breuil, H.

- 1914 "A propos des masques quaternaires", *L'Anthropologie* 25, 420-422.
- 1952 *Quatre cents siècles d' art pariétal*, Reed. Max Fourny, Paris.

Chaloupka, G.

- 1981 "The traditional movement of a band of Aboriginals in Kakadu". Stokes, T. (ed.): *Kakadu National Park Education Resources*. Australian National Parks and Wildlife Service, Canberra, 162-171.
- 1993 *Journey In Time: The 50 000 Years Story Of Aboriginal Rock Art of Arnhem Land*. Reed New Holland, Sydney.

Chippindale, C.; Taçon, P.S.C.

- 1993 "Two old dated panels from Kakadu: variation and sequence in Arnhem Land rock art", Steinbring, J. (Ed.): *Time and space: dating and spatial considerations in rock art research*. Melbourne, Australian Rock Art Research Association. Occasional AURA Publication 8, 32-56.
- 1998 "The many ways of dating Arnhem Land rock-art, north Australia", Chippindale, C., Taçon, P.S.C. (Eds.): *The archaeology of rock-art*, Cambridge University Press, Cambridge, 90-111.

Clark, M.; May, S.

- 2013 "Understanding the Macassans: A regional approach", Clark, M., May, S.K. (Ed.): *Macassan History and Heritage: Journeys, Encounters and Influences*, ANU ePress, ANU, Canberra, Australia, 1-18.

Clarkson, C.; Smith, M.; Marwick, B.; Fullagar, R.; Wallis, L.A.; Faulkner, P.; Manne, T.; Hayes, E.; Roberts, R.G.; Jacobs, Z.; Carah, X.; Lowe, K.M.; Matthews, J.; Florin, S.A.

- 2015 "The archaeology, chronology and stratigraphy of Madjedbebe (Malakunanja II): A site in northern Australia with early occupation", *Journal of Human Evolution* 83, 46-64.

Clifford, J.

- 1988 *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard University Press, Cambridge.

Clottes, J.; Lewis-William, D.

- 1996 *Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas*. Ariel, Barcelona.

Conkey, M.

- 1987 "New approaches in the search for meaning? A review on research in 'Paleolithic' art", *Journal of field archaeology* 14 (4), 413-430.

David, B.; Barker, B.; Petchey, F.; Delannoy, J.J.; Geneste, J.M.; Rowe, C.; Eccleston, M.; Lamb, L.; Whear, R.

- 2013 "A 28,000 year old excavated painted rock from Nawarla Gabarnmang, northern Australia", *Journal of Archaeological Science* 40 (5), 2493-2501.

Domingo, I.

- 2005 *Técnica y ejecución de la figura en el arte rupestre Levantino. Hacia una definición actualizada del concepto de estilo: validez y limitaciones*. Servei de Publicacions de la Universitat de València, Valencia.
- 2011 "The rock art scenes at Injalak Hill: alternative visual records of Indigenous social organisation and cultural practices", *Australian archaeology* 72, 15-22.

Domingo, I.; May S.K.

- 2008 "La pintura y su simbología en las comunidades de cazarecolectores de la Tierra de Arnhem", Salazar, J., Domingo, I., Azkarraga, J., Bonet, H. (Eds.): *Mundos Tribales: Una Visión Etnoarqueológica*, Museu de Prehistoria, Valencia, 78-91.

Domingo, I.; Smith, C.; May, S.K.

- en prensa "Etnoarqueología y arte rupestre: potencial, perspectivas y ética", *Complutum*.

Domingo, I.; May, S.K.; Smith, C.

- 2016 "Communicating through rock art: an ethnoarchaeological perspective", Buchsenschutz, O. Jeunesse, C. Mordant, C. Vialou, D. (Dir.): *Signes et communication dans les civilisations de la parole, Actes des congrès des sociétés historiques et scientifiques, Edition électronique du CTHS*, Paris: 9-26.

Frazer, J.G.

- 1922 *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Macmillan, New York.

Fritz, C.; Tosello, G.

- 2007 "The hidden meanings of forms: methods of recording palaeolithic parietal art", *Journal of Archaeological Method and Theory* 14 (1), 48-80.

Ganter, R.

- 2008 "Muslim Australians: the deep histories of contact", *Journal of Australian Studies* 32 (4), 481-492.

Griffiths, T.

- 1996 *Hunters and Collectors*, Cambridge University Press, Cambridge.

Layton, R.

- 1985 "The cultural context of hunter-gatherer rock art", *Man* 20 (3), 434-453.
- 1991 *The anthropology of art*. Cambridge University Press, Cambridge.
- 1992 *Australian Rock Art: a new synthesis*. Cambridge University Press, Cambridge.
- 2006 "Habitus and narratives of rock art", Keyser, J.; Poetschat, G. Taylor, M.W. (Eds.): *Talking with the past. The ethnography of rock art*, The Oregon Archaeological Society, Oregon, 73-99.

Lewis, D.J.

- 1988 *The rock paintings of Arnhem Land, Australia: social, ecological and material culture change in the Post-glacial period*. BAR International Series S415, Oxford.

Lewis, D.; Rose, D.

- 1988 *The Shape of the Dreaming*. Aboriginal Studies Press, Canberra.

Lewis-Williams, J.D.

- 1998 "Wrestling with analogy. A methodological dilemma in Upper Palaeolithic Art Research", Whitley, D.S. (Ed.): *Reader in Archaeological Theory: Post-processual and cognitive approaches*. Routledge, London, 157-175.

Lewis-Williams, J.D.; Dowson, T.A.

- 1988 "The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art", *Current Anthropology* 24, 201-45.

Macintosh, N.G.W.

- 1977 "Beswick Creek Cave two decades later: a reappraisal", Ucko, P.J. (Ed.): *Form in indigenous art*, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, 191-7.

Maddock, K.

- 1971 Imagery and social structure at two Dalabon rock art sites", *Anthropological Forum* 11 (4), 444-463.

May, S.K.

- 2006 *Karrikadjurren: creating community with an art centre in Indigenous Australia*. Tesis Doctoral inédita, Australian National University.
- 2008 "Learning Art, Learning Culture: Art, Education, and the Formation of New Artistic Identities in Arnhem Land, Australia", Domingo, I., Fiore, D., May, S.K. (Eds): *Archaeologies of Art: time, place and identity*, Left Coast Press, California.

May, S.K.; Domingo, I.

- 2010 "Making sense of scenes", *Rock Art Research* 27, 35-42.

May, S.K., Gumurdul, D.; Manakgu, J.

- 2005 "You Write it Down and Bring it Back, That's What We Want" - Revisiting the 1948 Removal of Human Remains from Gunbalanya (Oenpelli), Australia", Smith, C. Wobst, H.M. (Eds.): *Indigenous Archaeologies: Decolonising Theory and Practice. One World Archaeology Series*.

May, S.K., Domingo, I.; Taçon, P.

- 2015 "Arte rupestre de contacto: la versión Indígena de los encuentros interculturales en el noroeste de la Tierra de Arnhem (Australia)", Berrojalbiz, F. (Eds.): *La vitalidad de las voces indígenas: Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 83-106.

Medina-Alcaide, M^a.; Garate, D.; Sanchidrián, J.L.

- 2015 "Marking the way: Towards a multifunctional explanation of cave-wall evidence/ Marcando el camino: hacia una explicación multifuncional de las evidencias parietales en cueva", *Arkeos* 37, 499-503.

Moro Abadía, O.; González Morales, M. R.

- 2005 "L'analogie et la représentation de l'art primitif à la fin du XIXe siècle", *L'Anthropologie* 109 (4), 703-721.

Morphy, H.

- 1989 "Introduction", Morphy, H. (Ed.): *Animals into art*, Unwin Hyman, London: 1-17.
- 1991 *Ancestral Connections: art and an Aboriginal system of knowledge*, University of Chicago Press, Chicago.

Politis, G.

- 2015 "Reflections about Contemporary Ethnoarchaeology", *Pyrenae* 46 (1), 41-83.

Reinach, S.

- 1903 "L'art et la magie á propos des peintures et des gravures de l'âge du renne", *L'Anthropologie* 15, 257-266.

Ripoll, E.

- 1986 *Orígenes y significado del arte Paleolítico*. Silex ediciones, Madrid.

Setzler, F.; McCarthy, F.

- 1950 "A unique archaeological specimen from Australia", *Journal of the Washington Academy of Science* 40, 1-5.

Setzler, F.; McCarthy, F.

- 1960 "The Archaeology of Arnhem Land", Mountford, C. (Ed.): *Records of the American-Australian Scientific Expedition to Arnhem Land 2: Anthropology and Nutrition*, Melbourne University Press, Melbourne.

Smith, C.

- 1992 "The articulation of style and social structure in Australian Aboriginal Art", *Australian Aboriginal Studies* 1, 28-34.
- 1992 *Jungayi. Caring for Country*. Video documental.
- 2004 *Country, kin and culture: survival of an Australian Aboriginal community*. Wakefield Press, Kent Town.
- 2008 "La supervivencia de las culturas Indígenas", Salazar, J. Domingo, I. Azkarraga, J. Bonet, H. (Eds.): *Mundos tribales. Una visión etnoarqueológica*, Museo de Prehistoria de Valencia, Valencia.

Smith, C.; Domingo, I.; Jackson, G.

- 2016 "Beswick creek cave six decades later: change and continuity in the rock art of Doria Gudaluk", *Antiquity* 90 (354), 1613-1628.

Smith, C.; Burke, H.

2007 *Digging it up down under*. Springer, New York.

Spencer, B.; Gillen, F.J.

1899 *The native tribes of Central Australia*. Macmillan, London.

Taçon, P.S.C.

1994 "Socializing landscapes: the long-term implications of signs, symbols and marks on the land", *Archaeology in Oceania* 29, 117-129.

Taçon, P.S.C.; Kelleher, M.; King, G.; Brennan, W.

2008 "Eagle's Reach: a focal point for past and present social identity within the northern Blue Mountains World heritage area", Domingo, I.; Fiore, D.; S.K. May (Eds.): *Archaeologies of art: time, place and identity*, Left Coast Press, California, 195-214.

Taçon, P.S.C.; Garde, M.

1995 "Kun-Wardde Bim: rock art from western and central Arnhem Land", West, M. (Eds.): *Rainbow, sugarbag and moon: two artists of the stone country: Bardayal Nadjamerrek and Mick Kubarkku*, Museum and Art Gallery of the Northern Territory Darwin, Australia, 30-36.

Taylor, L.

1996 *Seeing the Inside: Bark Painting in Western Arnhem Land*. Clarendon Press, Oxford.

Thompson, D.

2003 *Donald Thompson in Arnhem Land*. The Miegunyah Press, Australia.

Tylor, E.B.

1865 *Researches into the Early History of Mankind and Development of Civilization*. John Murray, London.

1871 *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. (Reeditado en español Tylor, E. B. (1976): *Cultura primitiva: Los orígenes de la cultura*. Ayuso).

Ucko, P.; Rosenfeld, A.

1967 *Palaeolithic Cave Art*. World University Library, London.

Wijnjorrotj, P.; Flora, S.; Daybilama Brown, N.; Jatbula, P.; Galmur, J.; Katherine, M.; Merlan, F.; Wightman, G.

2005 *Jawoyn Plants and Animals. Aboriginal flora and fauna knowledge from Mitmiluk National Park and Katherine area, northern Australia*. Northern Territory Government Dept. of Natural Resources, Environment and the Arts; Katherine, N.T.: Jawoyn Association, Darwin.