

# PRESENTACIÓN

Felipe Criado, Manuel Santos y Andrés Troncoso

Durante los últimos años, la arqueología, así como la condición del saber en Occidente, ha sufrido importantes modificaciones que han alterado el panorama de los estudios clásicos de nuestra disciplina. El surgimiento, desarrollo y consolidación de las arqueologías post-New Archaeology, centradas en los aspectos simbólicos e ideológicos de las sociedades, así como la primacía de la cultura visual dentro del saber actual, han hecho de las expresiones estéticas o representacionales de las sociedades (pre)históricas un área altamente frecuentada. En concreto, el arte rupestre, como ámbito privilegiado dentro de este nuevo panorama, ha sido una manifestación arqueológica que ha recibido una gran atención, en cuanto puerta de entrada hacia el entendimiento de lo simbólico y la "visualidad" del pasado.

Postular una proximidad tácita de la imagen rupestre con la mente del agente que la originó (como subyace en los trabajos de muchos arqueólogos, y no sólo de los postprocesualistas) es, sin embargo, un arma de doble filo, pues, mientras por un lado nos permite ingresar a ciertos ámbitos de las sociedades pasadas solamente accesibles por esta vía, por otro, su expresividad tan cercana a nosotros en ocasiones nos puede hacer olvidar un principio básico de los sistemas semiológicos: la relación arbitraria entre signo y objeto.

Lamentablemente, este último punto ha sido muchas veces olvidado en pos de obtener un "mayor conocimiento" de las antiguas sociedades humanas, lo que ha producido en algunos sectores de la arqueología un cierto descrédito de los estudios de arte rupestre. Descrédito que también ha sido fomentado inconscientemente por la misma naturaleza de la disciplina arqueológica, recelosa de los alcances y posibilidades que se pueden efectuar dentro de este campo, campo que suena a muchos como exótico, lejano, poco científico, alejado de los métodos propios de la ciencia arqueológica y, por ende, demasiado elucubrativo. Más aún, creemos que la imposibilidad (actual) de datar por métodos absolutos fiables los grabados rupestres, es una de las mayores barreras que pone cierto sector de la arqueología a los estudios de arte rupestre, por cuanto, en una disciplina que se ha hecho dependiente de la cronología y las dataciones absolutas, enfrentarse a un ámbito donde este método no puede ser aplicado con precisión, lo hace constituirse en un entorno ajeno y resquebrajado.

Sin embargo, como ya lo ha demostrado desde hace años la investigación sobre las pinturas rupestres paleolíticas, el estudio del arte rupestre puede ser realizado, y de hecho lo es, desde perspectivas teóricas densas y

aparatos metodológicos sistemáticos capaces de enfrentarse a lo representacional desde enfoques que prevengan la acción y el efecto de la subjetividad del investigador, y, por lo tanto, de erigir un conocimiento sistemático y significativo para el entendimiento de las sociedades pasadas. De hecho, pensamos que dentro del proceso de creación de conocimiento sobre las antiguas poblaciones de nuestro planeta, el arte rupestre desempeña un papel especial como actor privilegiado dentro de las estrategias sociales de construcción y (re)producción de la realidad socialmente construida.

El arte, y no sólo el rupestre, es importante porque como dice J.L. Pardo (1996: 200) recogiendo a Paul Klee, el sentido del arte no es dar cuenta de lo visible, sino hacer visible lo invisible. El arte por lo tanto nos refiere no sólo lo que se ve, sino lo que ha hecho visible y lo que sigue sin verse. Por ello el entendimiento del arte involucra en todo contexto una hermenéutica compleja, en la que se ponen en juego múltiples niveles y ámbitos ontológicos: lo que existe a priori, lo que existe a posteriori, lo que no existe pero es (no se presenta como existencia empírica pero está involucrado en el contexto social analizado), lo que no existe porque no fue, el vacío posterior a toda existencia, y lo que no existe porque no es, el vacío previo a cualquier existencia o incluso indiferente a ella. Esto hace de por sí difícil el estudio del arte contemporáneo o histórico. ¿Cuán difícil no es entonces el estudio del arte prehistórico, aquel que sólo sería accesible a través de una hermenéutica que nos lleva a un horizonte lingüístico que ya no existe y no es de ningún modo recuperable? Una hermenéutica sin horizonte lingüístico de referencia... Eso podría ser un símil contemporáneo del antiguo mito de Sísifo, pues es un buen ejemplo de la misión no posible, de aquella que está más allá de los límites de lo pensable y lo decible. Y sin embargo, la arqueología cotidianamente se arriesga en ese borde sin tomar ni tan siquiera en consideración la rotundidad casi metafísica de esa empresa que, en puridad, va más allá de toda física.

Hay soluciones posibles. Pero todas ellas se tienen que pegar al análisis contextual, al formal, al comparativismo. Más allá de estos límites el entendimiento dejaría lugar a la imaginación. Esta puede ser necesaria, pero es peligrosa; (es recomendable la lectura de Bermejo 1991 para ver cómo estos conceptos se pueden convertir en categorías de la investigación histórica y bajo qué condiciones se deben utilizar).

Hay subsidios recomendables. Foucault (1984), que es uno de los mejores libros de historia del arte que se pueden leer, pues es historia (mejor arqueología, como el

propio Foucault lo denominaba) de una forma artificial (la prisión moderna). También es muy útil el volumen de Castro et al. (1996) en el que diferentes buenos filósofos españoles revisan problemas de arte contemporáneo desde la perspectiva de filósofos y pensadores que, por comodidad, podríamos llamar postmodernos. Esos ensayos crean un diálogo profundamente interdisciplinar lleno de sugerencias y de referencias teórico-metodológicas para el estudio del arte: la problematización de la representación (que hace A. Gabilondo desde Foucault a través de Magritte), del ser del arte (que hace F. Duque desde Heidegger a través de Chillida), del ver en el arte (que hace J.L. Pardo desde Deleuze a través de Bacon), de la nada (que hace M. Copón desde Sartre a través de Giacometti)...

Por todas estas razones e intereses, en el presente volumen se reúnen una serie de trabajos de investigadores de diferentes países que abordan el problema del arte rupestre desde distintas perspectivas, pero que tienen en común tres puntos: (I) reconocimiento de la importancia de los aspectos teóricos para el estudio y entendimiento del arte rupestre, (II) desarrollo de metodologías formales, sean cuantitativas o cualitativas, y (III) comprensión del arte rupestre como un elemento activo en los procesos sociales contingentes en sus momentos históricos.

El volumen se abre con el aporte de **Xavier Azevedo Neto**, quien discute los aspectos de intercambio de información del arte rupestre. A partir de la definición de este proceso, así como de sus características básicas, discrimina distintos tipos de información que es posible decodificar en el registro rupestre, punto de entrada para proponer un enfoque del arte rupestre desde una perspectiva del discurso fundamentada básicamente en los aportes del filósofo M. Foucault.

El segundo de los trabajos, escrito por **César Velandia**, nos propone una lectura de la estética (como concepto amplio) a partir de la teoría materialista histórica. A partir del entendimiento de que cada sociedad es una entidad propia y particular a su tiempo, definida por un cierto tipo de relación entre los hombres y con la naturaleza, propone que los conceptos que guían estas relaciones son en sí constructos estéticos particulares de cada grupo, constructos que en cuanto actúan sobre la naturaleza de las relaciones mencionadas pasan a ser elementos imprescindibles de la construcción social de la realidad. Ante este hecho, Velandia propone una refundación teórica que nos permita entender la estética prehispánica, alejándonos de las visiones reduccionistas que se basan en el entendimiento del arte actual para la comprensión de la iconografía, y fenómenos estéticos, de otras sociedades.

La tercera contribución a este volumen es de **Francisco Gallardo**, que en su trabajo logra combinar una serie de reflexiones teóricas sobre el entendimiento del arte y los procesos sociales ocurridos durante la época prehispánica en el Desierto de Atacama. Afirmando la importancia de los enfoques formales para el estudio del

arte rupestre, Gallardo acuña el término contenido cultural de la forma para comprender la profundidad del arte rupestre, así como sus nociones ideológicas. Dentro de este conjunto de ideas, aplica su modelo al entendimiento de una situación privilegiada: dos estilos de arte rupestre propios de grupos con economías divergentes (cazadores-recolectores y pastores) que cohabitan en el desierto de Atacama. A partir de las características intrínsecas de cada uno de estos artes, observa cómo ellos guardan relación con las realidades sociales que les dieron origen, pero a su vez, concluye que dentro de este proceso de cohabitación de dos tradiciones diferentes, el arte rupestre actuó como recurso ideológico mediador entre dos formas de vida que lentamente se hacían inconciliables.

El siguiente artículo, de **Paola González**, nos mantiene en el Desierto de Atacama, pero desde una perspectiva diferente a la anterior. Comenzando por una discusión sobre aspectos teóricos-metodológicos relativos a la deconstrucción del arte rupestre desde una perspectiva estructural, propone el uso de un enfoque basado en los principios de simetría, tal como han sido definidos por D. Washburn, para el estudio de las figuras y escenas rupestres. A partir de la aplicación de estos criterios, la autora logra distinguir la presencia de elementos estilísticos diferentes basados en principios de simetría distintos, principios que se relacionan, en última instancia, con conceptos y formas culturales propias a cada una de las sociedades estudiadas.

**Andrés Troncoso** nos presenta el sexto artículo que hace referencia al entendimiento del arte rupestre desde su espacialidad. La discriminación de representaciones rupestres de tiempos diferentes en la zona central de Chile, y su estudio en un área espacialmente acotada, le permiten discutir cómo a partir de su disposición espacial, su relación con el resto de los contextos materiales de la zona, así como con los procesos sociales contingentes, el arte rupestre pasa a ser un elemento activo en los procesos de configuración del espacio social, definiendo y construyendo para cada momento una aproximación específica y particular a un área que, según el autor, puede ser entendida como un espacio sagrado.

El séptimo artículo corresponde a la contribución de **Manuel Santos**, centrada en el estudio del arte rupestre de Galicia desde una perspectiva estructuralista. Enfocado en el entendimiento de las escenas de caza propias del arte rupestre de la Edad del Bronce, el autor propone una decodificación de los principios que estructuran la representación de estas escenas, para, una vez conocidas sus normativas, avanzar en una interpretación de ellas a partir de su entendimiento como caza ritual en sociedades de tipo Heroico. Asimismo, avanzando en su interpretación, a partir de la deconstrucción de los principios estructurantes que definen las características espaciales de su representación, tanto a escala del panel como del emplazamiento, observa la existencia de unas regularidades comunes que permiten entender las formas de concepción y organización del paisaje.

**Richard Bradley y Lise Nordenborg** abogan en su trabajo por un enfoque interpretativo generalista, centrado en el estudio de los monumentos de arte rupestre en su relación con el entorno y el espacio social en el que se incluyen. Usando tres casos de estudio de diferentes partes de Europa, Norte de la Península Ibérica, Gran Bretaña e Irlanda y el sur de Escandinavia, muestran la profunda relación que hay entre las estaciones, los tipos de representaciones y el espacio entendido como realidad pensada y materializada.

**Roger Engelmark y Thomas Larsson** nos presentan el siguiente trabajo, donde se discute la importancia de los enfoques paisajísticos para la interpretación del arte rupestre, delineando un enfoque metodológico para el entendimiento integral de los grabados dentro de su contexto espacial, enfoque que es ejemplificado con los trabajos que en la actualidad realizan en los sitios de Nämforsen y Ullevi en Suecia.

Posteriormente, **Li Winter**, se centra en el estudio de un tipo de representación específica del arte rupestre de la Edad del Bronce Escandinava: los acróbatas. Tras discutir la relación de estas representaciones con su contexto espacial, compara estas figuras con otras similares registradas en el Mediterráneo Oriental, evaluando la posibilidad que su coexistencia en estas dos zonas indique la presencia de algún tipo de redes de intercambio entre ambas áreas.

**Lasse Bengtsson** es el arqueólogo principal en el Museo de Arte Rupestre de Vitlycke (Suecia) localizado en Tanum, área declarada Patrimonio de la Humanidad. Es responsable de la investigación y documentación realizada por el citado museo, y actualmente dirige un proyecto a gran escala para la documentación de arte rupestre en la península de Sote en Bohuslän. Asimismo lleva a cabo colaboraciones con la Universidad de Goteborg, Sweden.

A continuación, **María Cruz Berrocal** se orienta en su contribución a la discusión relativa a los estilos existentes en el arte rupestre Levantino post-paleolítico. Comenzando con una discusión teórica relativa al concepto de estilo, observa la centralidad de este término como herramienta teórica-metodológica. Desde este punto, tras analizar la historia de la investigación de su tema de estudio, indica cómo la ausencia de una conceptualización clara y teórica del concepto de estilo ha impedido presentar un panorama ordenado y claro de las manifestaciones rupestres del Levante, llevando a una serie de confusiones, tanto interpretativas como terminológicas. Ante esto, propone la aplicación de nuevas estrategias de investigación, especialmente aquellas derivadas de la Arqueología del Paisaje, con el fin de avanzar en el entendimiento estilístico y social de este arte.

Finalmente, **Javier Soler** nos presenta un trabajo relativo al arte rupestre de las islas Canarias, y en específico sobre las representaciones denominadas podomorfos. A partir de un análisis crítico-historiográfico, el autor nos

muestra cómo la arqueología del arte rupestre de esta zona se caracteriza por la presencia de una serie de falencias teórico-metodológicas que han llevado a la realización de hipótesis interpretativas de baja resolución y con escaso fundamento, cuya consecuencia directa es la ausencia de una comprensión del arte rupestre desde dentro de la sociología de su formación socio cultural. Ante esta situación, el autor propone una alternativa de trabajo centrada en la gestión integral del Patrimonio que no abarque solamente el arte rupestre, sino que se haga extensible a todo el patrimonio arqueológico de las islas.

Pensamos que el conjunto de artículos presentados en este volumen monográfico sobre arte rupestre demuestran las potencialidades que tiene el arte rupestre como fuente de estudios sistemáticos y como evidencia para el entendimiento de las sociedades antiguas y sus realidades. Aunque el escepticismo clásico que se tiene sobre las conclusiones de los trabajos de arte rupestre puede hacer pensar que nos encontramos ante trabajos elucubratorios, creemos que las fortalezas teóricas-metodológicas de estas contribuciones permiten rechazar tal idea. Ciertamente es que los resultados alcanzados no son más que hipótesis, pero esto es realidad para cualquier otro ámbito de la arqueología; cualquier conclusión alcanzada en nuestra disciplina siempre será una hipótesis, pero son sus aspectos formales y coherencia discursiva los que entregan mayor validez a unas sobre otras. No podemos negar que el conocimiento prehistórico es conocimiento hipotético, lo que quiere decir que se enuncia en forma de hipótesis cuya certeza no podemos comprobar de forma absoluta; simplemente podemos (y debemos) establecer las condiciones en las que una hipótesis es más posible que otra, y definir las implicaciones (de todo tipo, metodológicas, ontológicas, histórico-sociales...) que esa hipótesis supone. Paralelamente, la práctica arqueológica es una práctica interpretativa: sólo la interpretación es posible. Las hipótesis que enunciamos son en realidad un tipo especial de hipótesis que no corresponde al modelo positivista (explicacionista o hipotético-deductivo, como se quiera llamar) de hipótesis: son hipótesis interpretativas. Comparten con el modelo citado la lógica formal y el rigor al que se debe atener tanto la enunciación de hipótesis (no toda hipótesis es legítima o puede ser dicha, y en eso precisamente la hipótesis se diferencia de la conjetura o intuición: una opinión no es una hipótesis) como la necesidad de un procedimiento sistemático y riguroso para comprobar su validez. Ese procedimiento tiene que ser interpretativo. Pero necesitamos controlar la interpretación, evitar el exceso de subjetividad que suele ir aparejada a la hermenéutica y, en nuestro caso como ejemplo concreto, a la hermenéutica del arte. Podríamos decir que el problema fundamental de la investigación arqueológica es la formulación de un método para objetivar las interpretaciones mediante las cuales damos sentido a nuestras hipótesis; ese método, que es ante todo una necesidad de método, se hace particularmente imperativo en el estudio

del arte rupestre prehistórico. En Criado (2001) se hace una formulación en este sentido. Como bien apunta Eco (1995), debemos manejar criterios que, si bien puede que no nos permitan reconocer cuál es la mejor interpretación de todas, si nos capaciten a discriminar cuáles son las malas interpretaciones, evitando por ello caer tanto en la sobreinterpretación como en la crítica fácil y subjetivista que tanto daño hacen al arte rupestre, en específico, y a la disciplina arqueológica, en general.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bermejo Barrera, J.C. 1991. *Fundamentación lógica de la Historia*. Madrid: Akal.
- Castro Flórez, F. et al. 1996. *La estética del nihilismo*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.
- Criado Boado, F. 2001. Problems, functions and conditions of archaeological knowledge. *Journal of Social Archaeology*, 1 (1): 126-46.
- Eco, U. 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M. 1984. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, (cuarta edición, 1978 primera edic.; *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard, 1975).
- Pardo, J. L. 1996. Figuras y fondos. Deleuze ante la obra de Bacon. En F. Castro Flórez et al. *La estética del nihilismo*, pp. 199-214. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.

# PRESENTATION

Felipe Criado, Manuel Santos & Andrés Troncoso

In recent years, both archaeology and Western knowledge have undergone a series of important changes that have modified the panorama of classic studies from our discipline. The appearance, development and consolidation of types of archaeology that are 'post-New Archaeology', based on the symbolic and ideological aspects of societies, as well as the primacy of visual culture within present-day knowledge, have led to the aesthetic or representational expressions of (pre)historic societies becoming a well-frequented area. Rock art, in particular, as a privileged field within this new panorama, has received a great deal of attention as it is an entry point into understanding the symbolic elements and 'visuality' of the past.

Proposing a tacit proximity between rock art and the mind of the agent who created it (an underlying element in the work of many archaeologists, not only post-processualists) is, however, a double-edged sword; while on one hand it allows us to reach certain areas of past societies that are only accessible in this way, on the other its expressiveness, at times so close to our own, leads us to forget a basic principle of semiological systems: the arbitrary relationship between sign and object.

Unfortunately, this last point has often been forgotten in striving to obtain a 'better understanding' of ancient human societies, and has led to rock art being somewhat discredited in certain archaeological sectors. This same opposition has also been unconsciously encouraged by the very nature of the archaeological discipline itself, suspicious of the different scopes and possibilities that may be applied within this field: a field that for many appears as exotic, remote, unscientific, distanced from the methods of archaeological science, and therefore too laborious to study. Furthermore, we believe that the present situation whereby we are unable to reliably date rock art is one of the most serious hurdles imposed by one sector of archaeology on rock art studies; in a discipline that has become dependent on chronology and absolute dating, dealing with a field in which this method may not be applied with any precision turns it into something distant and brittle.

However, as has been demonstrated in investigations into Palaeolithic rock art for some years, it is possible to study rock art, and indeed it is studied, by applying thorough theoretical perspectives and systematic methodological apparatus that are able to deal with representational elements from different focal points that anticipate the action and effect of the investigator's subjectivity, and therefore of establishing a systematic and significant understanding for the comprehension of past societies. In fact, we believe that within the process of the creation of

knowledge in ancient peoples on our planet, rock art plays a special role as a privileged actor within the social strategies of construction and (re)production of the socially constructed reality.

Art, and not just rock art, is important, because as J.L. Pardo comments (1996: 200) on Paul Klee, the purpose of art is not to demonstrate the visible, but instead to make the invisible visible. Art therefore refers us not only to what is seen, but also to what it makes visible and what is still unseen. This means that understanding art involves complex hermeneutics in all contexts, in which multiple layers and ontological areas are at play: what exists a priori, what exists a posteriori, what does not exist but is (not presented as empirical existence, but involved in the social context under analysis), and what does not exist because it is not, the vacuum that precedes all existence or is even indifferent to it. This in itself makes the study of contemporary or historical art difficult. And so how difficult is it to study prehistoric art, that which is only accessible through a hermeneutic that leads us to a linguistic horizon that no longer exists, and is impossible to recuperate? A hermeneutic without a linguistic horizon of reference... This could be a contemporary simile of the ancient myth of Sisyphus, as it is a fine example of a mission that is not possible, something that is beyond the limits of what may be thought and said. And yet archaeology risks itself at this frontier on a daily basis, without even considering the almost metaphysical circularity of this task which, in its purest sense, goes far beyond all physics.

There are possible solutions. But all of them have to stick to contextual analysis, formal analysis, and comparativism. Beyond these limits understanding gives way to imagination. This may be necessary, but it is perilous (it is worth reading Bermejo 1991 to see how these concepts may be converted into categories of historical investigation, and under what conditions they should be used).

There are some types of assistance that are recommendable. Foucault (1984) is one of the finest books about art history available, as it is the history (or rather the archaeology, as Foucault himself defines it) of an artificial form (the modern prison). The volume produced by Castro et al. (1996) is also highly useful, in which different Spanish philosophers revise the problems of contemporary art from the perspective of philosophers and thinkers who, for the sake of commodity, we may refer to as post-modernists. These essays create a profoundly interdisciplinary dialogue brimming with theoretical and methodological suggestions and references for the study of art: these include the problem of representation (by A. Gabilondo, using



Foucault and Magritte), the being of art (by F. Duque, referring to Chillida on Heidegger), seeing in art (by J.L. Pardo referring to Bacon on Deleuzde), and about nothingness (by M. Copón, referring to Sartre).

For all of these reasons and different interests, this volume brings together a series of studies by investigators from various countries, who deal with the problem of rock art from different perspectives, while retaining three points in common: (i) a recognition of the importance of theoretical aspects in studying and understanding rock art, (ii) the development of formal methodologies, either quantitative or qualitative, and (iii) understanding rock art as an active element within the social processes in different historical moments.

The work opens with a piece by **Xavier Azevedo Neto**, who discusses aspects of the exchange of information in rock art. After defining this process and its basic characteristics, he identifies different types of information that it is possible to decode within the rock art record, a point of entry in order to propose dealing with rock art from the perspective of the discourse basically founded on the work of the philosopher M. Foucault.

The second piece, written by **César Velandia**, proposes a reading of aesthetics (as a wide-ranging concept) from the historical materialist theory. By understanding each society as a particular entity that belonged to its historical period, defined by a certain type of relationship between mankind and nature, the author proposes that the concepts that guided these relationships are, in themselves, particular aesthetic constructs of each group, constructs that as they act on the nature of the relationships mentioned, become essential elements in the social construction of reality. In the light of this, Velandia proposes a theoretical reorganisation that allows us to comprehend pre-Hispanic aesthetics, distancing us from reductionist visions based on the understanding of present-day art to comprehend the iconography and aesthetic phenomena from other societies.

The third contribution contained in this volume is by **Francisco Gallardo** who combines a series of theoretical reflections about the comprehension of art and social processes that took place in the pre-Hispanic period in the Atacama desert. In affirming the importance of formal perspectives in order to study rock art, Gallardo coins the phrase 'cultural content of the form' in order to comprehend the profundity of rock art, as well as its ideological notions. Within this group of ideas, he applies his model to the comprehension of a privileged situation: two rock art styles belonging to groups with divergent economies (hunter-gatherers and shepherds) who jointly inhabited the Atacama desert. Examining the intrinsic characteristics of each of these art styles, he observes how they have a relationship with the social realities that gave rise to them, although he concludes that within this process of cohabitation of two different traditions, rock art served as an ideological resource that mediated between two different lifestyles that gradually became irreconcilable.

The next article, written by **Paola González**, is again based in the Atacama desert, but uses a different perspective. Starting with a discussion of theoretical and methodological aspects concerning the deconstruction of rock art from a structural perspective, the author proposes using a perspective based on the principles of symmetry as defined by D. Washburn to study the figures and scenes represented in rock art. By applying these criteria, the author is able to distinguish the presence of different stylistic elements based on different principles of symmetry, principles which are finally related to the cultural forms and concepts of each of the societies studied.

**Andrés Troncoso** presents the sixth article, dealing with understanding rock art through its spatiality. Consideration of rock carvings from different periods in the central region of Chile, focusing on a spatially defined area has allowed him to discuss how rock art, through its spatial positioning, its relationship with the other material contexts in the area and the prevalent social processes, becomes an active element in the processes of configuring social space, defining and constructing a specific and particular approximation of an area which, according to the author, may be considered as a sacred space.

The seventh article was written by **Manuel Santos**, and deals with a study of rock art in Galicia from a structuralist perspective. Focusing on the comprehension of hunting scenes typical of Bronze Age rock art, the author proposes a decoding of the principles that structured the representation of these scenes, and having uncovered their 'norms', proceeds with an interpretation of them as ritual hunting in Heroic-type societies. Pressing further with this interpretation, and by deconstructing the basic principles that define the spatial characteristics of their representation, considering both panels and their situation, the author detects the existence of a series of common regularities that make it possible to understand the way in which the landscape was conceived and organised.

**Richard Bradley** and **Lise Nordenborg** defend a generalist interpretative approach in their article, focused on studying monuments with rock art in relation to their surroundings and the social space they form a part of. Using three studies carried out in different parts of Europe, the northern Iberian Peninsula, Great Britain and Ireland, and southern Scandinavia, they demonstrate the deeply rooted relationship that exists between the stations, the types of representations, and space, considered as a reality that is both considered and materialised.

Roger Engelmark and Thomas Larsson present the next piece, which discusses the importance of landscape approaches in the interpretation of rock art, defining a methodological approach for an integral comprehension of carvings within their spatial context, giving examples from studies currently underway in Nämforsen and Ullevi in Sweden.

In the following article **Li Winter** focuses on the study of a specific type of rock art representation from the Scandinavian Bronze Age: acrobats. After discussing the

relationship that these figures have with their spatial context, they are compared with other similar figures found in the eastern Mediterranean, evaluating the possibility that their co-existence in these areas indicates the presence of some type of exchange networks between them.

**Lasse Bengtsson**, is the senior archaeologist at the Vitlycke Rock Art Museum located within the World Heritage Area in Tanum, Sweden. He is responsible for research and documentation carried out by the museum and is presently head of a large-scale project documenting the rock art on the Söte peninsula in Bohuslän. He is also tied to the University of Gothenburg, Sweden.

Next, **María Cruz Berrocal** offers a contribution to the discussion concerning the styles present in post-Palaeolithic Levantine rock art. Starting with a theoretical discussion of the concept of style, she observes the centrality of this term as a theoretical-methodological instrument. After analysing the history of investigations in this field, she indicates how the lack of a clear and theoretical conceptualisation of the notion of style has made it impossible to present a clear and orderly panorama of Levantine rock art, leading to a series of interpretative and terminological confusions. She therefore proposes applying new investigative strategies, in particular those derived from Landscape Archaeology, with the aim of making advances in our understanding of this art form's stylistic and social significance.

Finally, **Javier Soler** presents an article about rock art in the Canary Islands, focusing on representations referred to as podomorphs. After a critical and historiographic analysis, the author describes how the archaeology of rock art in this area is characterised by a series of theoretical and methodological errors that have led to very unclear interpretative hypotheses being made, meaning that no consideration has been given to rock art as part of the sociology of its socio-cultural formation. Faced with this situation, the author proposes an alternative working method based on integral Heritage management that does not only deal with rock art, but which may be extended to all of the archaeological heritage of the Canary Islands.

We believe that the articles presented in this monographic volume on rock art reveal the potential it has as a source for systematic studies, and as evidence for the understanding of ancient societies and their different realities. Although the classic scepticism that exists about the conclusions of studies into rock art may lead to the conclusion that these studies are overly elaborated, we believe that the theoretical and methodological strengths of these contributions overcome this hurdle. It is true that the results presented are nothing more than hypotheses, although this is the case in any other area of archaeology; any conclusions we reach in our discipline will never be more than a hypothesis, although their formal aspects and discursive coherence are what make some more valid than others. We cannot deny that prehistoric knowledge is hypothetical knowledge, meaning that statements are made based on

hypotheses whose certainty we are unable to check absolutely; we should (and must) simply establish the conditions in which one hypothesis is more possible than another, and then define the implications (of all kinds, whether they are methodological, ontological, historical-social or the like) suggested by these hypotheses. At the same time, archaeological practice is interpretative: it is only possible to interpret. The hypotheses we present are of a special kind, that do not correspond to the positivist model (whether it is called explanationist or hypothetical-deductive, or whatever) of hypotheses: they are interpretative hypotheses. Together with the model referred to, they share the formal logic and rigour that should be applied to both the enunciation of the hypothesis (not all hypotheses are legitimate or may be expressed, and this is precisely where hypothesis differs from conjecture or intuition: an opinion is not a hypothesis) as well as the need for a systematic and rigorous procedure for checking their validity. This procedure has to be interpretative. And yet we need to control interpretation, to avoid the surfeit of subjectivity that usually accompanies hermeneutics, and in our case in particular, the hermeneutics of art. We could say that the basic problem of archaeological investigation is the creation of a method for objectivising interpretations through which we give meaning to our hypotheses; this method, which is above all necessary in the method, is particularly imperative in the study of prehistoric rock art. Criado (2001) offers a formulation in this respect. As Eco (1995) was so correct to point out, we must work with criteria that even if they do not allow us to recognise which is the best from among a series of interpretations, do allow us to detect which are the most inappropriate, therefore avoiding falling into the trap of making either an over-interpretation or a simple and subjective criticism, aspects that are so harmful to rock art in particular, and archaeology in general.

## BIBLIOGRAPHY

- Bermejo Barrera, J.C. 1991. *Fundamentación lógica de la Historia*. Madrid: Akal.
- Castro Flórez, F. et al. 1996. *La estética del nihilismo*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.
- Criado Boado, F. 2001. Problems, functions and conditions of archaeological knowledge. *Journal of Social Archaeology*, 1 (1): 126-46.
- Eco, U. 1995. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M. 1984. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, (fourth edition, 1978 first edition.; Surveiller et punir, Paris: Gallimard, 1975).
- Pardo, J.L. 1996. Figuras y fondos. Deleuze ante la obra de Bacon. En F. Castro Flórez et al. *La estética del nihilismo*, pp. 199-214. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.