



**Citation:** E. Dissanayake, D. Falk, F. Martini (2019) The Geometric Enigma. A Book Symposium. *Aisthesis* 12(1): 85-98. doi: 10.13128/Aisthesis-25624

**Copyright:** © 2019 E. Dissanayake, D. Falk, F. Martini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The authors have declared that no competing interests exist.

## Ellen Dissanayake, Dean Falk, Fabio Martini, *The Geometric Enigma. A Book Symposium*

Comments on MALOTKI, EKKEHART & DISSANAYAKE, ELLEN, 2018. *Early Rock Art of the American West: The Geometric Enigma*, University of Washington Press, Seattle.

### ELLEN DISSANAYAKE, *WHY I AGREED TO GIVE SEVEN YEARS OF MY LIFE TO ANCIENT ABSTRACT-GEOMETRIC ROCK ART*

Readers of my earlier books and articles may well wonder why my latest publication is about the rock art of any region, least of all the American West. Certainly its title, *Early Rock Art of the American West: The Geometric Enigma*, gives no indication of the subjects and ideas I have developed over the last forty years and for which I am known. The Library of Congress catalogues the book as “Indians of North America – West (U.S.) – Antiquities; Petroglyphs – West (U.S.); Picture-writing – West (U.S.); Rock paintings – West (U.S.)”. In the University of Washington Bookstore, it is shelved with other books about “Native Americans”. It is then hardly surprising that reviewers and readers of my earlier work have not heard about it. I am therefore extremely grateful to Professor Desideri for publishing a special section on the book in *Aisthesis*, with two reviews and this brief contribution from me.

My previous work has addressed the arts generally – as universal, evolved, normal, and necessary attributes of the human species. The titles of my previous books illustrate the topics that have engaged me: *What Is Art For?* (1988), *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (1992), *Art and Intimacy: How the Arts Began* (2000), and *L'infanzia dell'Estetica: L'origine evolutiva delle pratiche artistiche* (2015). In these books, “art” was not confined to a particular kind of art (like geometric rock art) or a specific time and location (like early paleoart of the American West). On the contrary, my purview included all the arts of all times and places: music, dance, literary language, and “visual” arts of all kinds - paint-

ing, carving, sculpture, decoration, environmental enhancements, and so forth. I questioned what made something “art” and what art is. I became particularly interested in considering art as something that people “do” (a “behavior”) rather than as an object or entity. In the narrowest (or perhaps broadest) sense I was seeking the universal underpinnings of the origin and nature of the practice of the arts - one might even say the metaphysics of art.

This quest came to include knowledge of the psychology of art – its cognitive and emotional sources and concomitants. What do the arts contribute to people’s lives that it should be found in every human society? To this end I found it necessary to incorporate findings from evolutionary theory, ethology, and eventually neuroscience. As I continued along my scholarly path, this cross-disciplinary work found a cross-disciplinary audience among art practitioners, theorists, educators, and therapists; music (and movement) practitioners, theorists, educators, and therapists; craft practitioners and theorists, and that creature beloved by authors, the “intelligent layperson” who could recognize that my fundamental ideas were relevant to all these fields and more.

Ekkehart Malotki, a scholar of Hopi linguistics and culture, who had become passionately interested in finding and photographing rock art – petroglyphs and pictographs – in the deserts and canyons of the Greater Southwest, read *Homo Aestheticus* and telephoned me. At that time, he had published three highly-praised books of his photographs, but had an idea for a more ambitious publication that would showcase the many kinds of early geometric (or “abstract”) motifs that had received little scholarly attention. Would I collaborate? I was at first perplexed. What did I know about open-air paintings and engravings on rock? I had never seen one in the flesh, as it were. Although I had written about visual art, my primary personal “arts” had been music and poetry, which took place in ephemeral time rather than existing motionless for millennia in space.

As we talked, however, and as I thought about it, I realized that rock art as a phenomenon pre-

sented the opportunity for further fascinating aesthetic problems and insights. To begin with, even though they were immobile, the engravings and paintings could be usefully approached and understood as the result of a universal human behavior, mark-making, a subject I had not previously treated. Furthermore, simple geometric shapes, not pictures of animals, are the earliest markings everywhere and appear to show roughly the same developmental trajectory as in children. Cupules (small hemispherical depressions), the very earliest kind of marks on stone, can be found on every continent (except Antarctica) and have been produced until at least the last century. Why on earth (literally) did people everywhere make them, in profusion? Although cupules may seem boring and can hardly be called “beautiful”, they were obviously important to their makers as they are difficult and time-consuming to create, requiring hundreds and even thousands of blows with a hammerstone or hours of grinding. One would not make them for fun or to pass the time.

It seemed clear that makers of cupules and other rock markings must have had reasons for creating them. Although their cultural meaning is now lost, they were obviously about something that their makers cared about. I had been aware that art was never about unimportant things, but the existence of rock markings from the earliest times emphasized and confirmed that art and caring-about (emotional commitment) were inextricably entwined.

Ekkehart told me that he had been taken with the “common denominator” I had proposed for the activity of making art, which I originally called “making special”. Whether with their hands, voices, body movements, or words, humans make ordinary things extra-ordinary (“special”), different from the everyday. Certainly cupules and other human-made marks made ordinary rock surfaces extraordinary so that people noticed and responded to them. This is the case with abstract geometrics as well as figural representations, which came later. Pictures were considered by most people to be more appealing because stories could be made up about their meaning. But to my

mind, geometric marks, then, were more elemental, their meanings (if any) hidden.

Western art history books often begin with the Ice Age paintings of animals in deep caves, such as Lascaux and Chauvet, not with cupules or other geometric marks. These iconic masterpieces deserve the label of “art”, but bestowing it on other rock markings has been problematic, since the concept of art is a modern one and did not exist in indigenous cultures of the past. In any case, many of the marks (like cupules) defy being called art because they are not beautiful or even skilled. The term “making special” addresses this conundrum and seems more accurate, if less lofty, than “art”. That is, no one can disagree that a rock surface is made special by mark-making, even though many would withhold calling the mark “art”. Although it might be difficult to recognize a motif as art, everyone can concur that artifying or “artification” (the labels we eventually gave to the activity) had taken place. In our finished book, the first chapter is called “The Concept of Artification”, which became an essential underlying theme.

As my knowledge of this new field broadened, I discovered further subjects that were stimulating to think about. Almost every investigator (and especially the journalists and science writers who report on ever earlier discoveries) assumed that they were not only examples of “art” but were symbolic, evidence that the people who made them possessed “symbolic cognition” and were capable of abstract thought. The smallest marks scratched on material other than stone – a shell or piece of ocher – kept pushing back the assumption of symbolicity further and further into the past, even though for decades it had been strictly confined to sophisticated depictions of animals like those inside the Franco-Cantabrian Ice Age caves. I gradually found the whole slew of assumptions about symbolic thinking and meaning to be confused and confusing. Thus Chapter 4, “Ancestral Minds and the Spectrum of Symbol”, makes the case that symbolicity is not an all-or-nothing cognitive acquisition, but like any evolved behavioral or mental capacity has a long history and a variety

of manifestations. The chapter is a significant contribution to the field of cognitive archaeology and even the philosophy of mind in general, although that also is not evident in the book’s title.

The final chapter of the book, “Why Did Our Ancestors Artify?” is the most recent and detailed formulation of the hypothesis about the nature and origin of the arts that I have developed over forty years. It would have been much longer if our editors had not required that I cut many of the most fascinating details that presented even more support for the various components of “the artification hypothesis”. Anyone who has followed the development of my ideas over the years will find this chapter important. Although it is about all the arts in all parts of the world, not only ancient rock markings in the American West, it is they that provided a new platform on which to display my latest thoughts about the origins and concomitants of the species *Homo aestheticus*.

In summary, my decision to join Ekkehart in his lengthy endeavor resulted in unexpected insights into the human behavior of artification, extending some of its ramifications and solidifying others. It has confirmed a principle that has colored my now long life as a scholar: knowledge and careful thought are necessary, but another part of the brain – call it “instinct” or intuition – has its own mysterious but vital role to play.

DEAN FALK, *EARLY ROCK ART OF THE AMERICAN WEST: MOVE OVER BANKSY!*

Because of its lush photographs, I knew even before reading a word of *Early Rock Art of the American West* that it would be a gorgeous addition to my coffee table. But thanks to its authors, Ekkehart Malotki and Ellen Dissanayake, it also turned out to be an elegant scholarly read. Clearly written, with (as far as I could tell) nary a typo, the book introduces the reader to the beauty and mystery of geometric images that were etched, chiseled, grooved, painted, or pounded on the surfaces of large stationary or smaller portable rock surfaces in the United States (Chapter 1). Some of

these images may be as old as 13,000-14,000 years, perhaps not too long after people first arrived in the New World (although experts disagree on when, exactly, that was). As Malotki details in Chapter 2, dating rock art is tricky, so the dates for most images are not secure. Many of the images appear to be not only ancient, but also weathered, faded from sunlight, or covered with geologic residue or lichen.

Curiously, the early record of graphic expression in North America consists almost exclusively of nonrepresentational images composed of geometric marks such as straight lines in various orientations and arrangements (including zig-zags), arcs, circles, ovals, dots, meandering squiggles, and hollowed-out cupules (which the authors speculate may be the forerunner of the other kinds of marks, Chapter 3). Markings like these have been found in many parts of the globe. However, well before people got to America and started to produce geometric images, artists in parts of the Old World were creating not only geometric images, but also representational art, such as the well-known painting of animals in Lascaux Cave of southwestern France. For some reason, Native Americans declined (and I think that is the right word) to make realistic images of people and animals for thousands of years after their arrival on this continent. Why this was so is a fascinating mystery, which the authors call the *geometric enigma*. Significantly, and despite some distinctive regional imagery in the American West, Malotki notes that, «overall [...] the design reservoir [...] is strikingly homogeneous and marked by broad pan-Western if not pan-continental similarities. These similarities clearly point to widespread social interaction among human groups that probably included the sharing of both symbolic systems and ideological beliefs in their struggle for survival» (Chapter 5, p. 148).

Dissanayake is not so sure that all of these images incorporated symbolism, however (Chapter 4). What was important, she suggests in Chapter 1 and elsewhere, was the *process* of making the images - i.e. the *artifying* itself, rather than the end product (the art): «Although it is some-

times difficult to recognize symbolically mediated behavior, it is not difficult to recognize artification. And artifying something that one cares about is a unique human activity in its own right, concomitant with the psychobiology of hunter-gatherer societies» (Chapter 4, p. 125).

Indeed, Malotki thinks that the long duration of abstract-geometric rock art in North America was associated with separate small bands of hunter-gatherers who were not in competition with each other. However, he also notes that trends toward naturalistic art that depicted people and animals eventually appeared in various regions of America (perhaps by mid-Holocene), which may have been associated with, among other factors, increased populations sizes, less mobility, changes in climate, an increase in the number of permanent settlements, and competition for resources between different groups. For the latter part of the Holocene, naturalistic and geometric images were frequently combined, as illustrated in stunning examples reproduced on pages 153 and 154. Significantly, Malotki notes that certain elements such as animal and bird tracks and human handprints and footprints began to appear in these combined images, which he views as «protoiconic precursors to full-fledged iconicity» (Chapter 5, p. 154).

It is important to keep in mind that the first known graphic marks in other parts of the globe were also abstract rather than representational images. In Chapter 6, the authors discuss eleven hypotheses that address whether such images were intended to communicate symbolic ideas or, alternatively, to express emotional states, a few of which are noted in this review. One of the best-known ideas is that image-making may have been associated with magical rituals intended to promote successful hunting, although this explanation was associated mostly with depictions of animals rather than geometric markings. Another, to me less convincing, generalization (although it may be true to some extent) is that the geometric marks were intended to represent male and female symbols. An alternative idea that the earliest geometric markings may have represented sys-

tems for keeping track of objects, events in time, or lunar phases (Marshack, 1976) is also reviewed. Although Malotki and Dissanayake suggest this explanation might be a bit too analytical (*left-brained*), it is interesting and may be worth considering, at least in some instances.

Another explanation discussed more favorably by the authors is the possibility that early art may have been produced by shamans in altered states of consciousness induced by various methods such as ingestion of psychoactive substances or activities like chanting, drumming, etc. What is particularly interesting about this hypothesis is that altered states and hallucinations are known to be accompanied by visual experiences similar to the geometric images that appear on rock art (Bressloff et al., 2002). In fact, scratches on petroglyphs have been interpreted by at least one investigator as depictions of hallucinatory images (Patterson, 1992). Nonetheless, one may experience similar images from bumps on the head (i.e., seeing stars), pressing on the eyelids, standing up too quickly, intense physical exercise, or optical migraine headaches. In other words, as Malotki and Dissanayake note, the fact that human visual systems are wired to generate geometric flashes of light known as phosphene images may be related to their propensity for creating geometric images (Bednarik, 2006). The authors present a related *neurovisual resonance theory* as a preferred alternative to the *phosphine theory*, although both are premised on the fact that human visual cortices are wired to perceive and/or process simple and repetitive geometric figures.

More specifically, as initial responses to visual stimuli, geometric visual experiences are generated within the brain by neurons in the primary visual cortex that are specialized to process *form constants*, which correspond to tunnels and funnels, spirals, lattices (including triangles and honeycombs), and cobwebs “all of which contain repeated geometric structures” (Bressloff et al., 2002: 473). These initial perceptions are projected laterally in the visual cortex and forward to other parts of the brain that process them to interpret (see) broader, more realistic images of what’s actu-

ally out there in the world. Geometric images are not only the first art in the archaeological record of people everywhere, they comprise the first visual information to be extracted and processed in the brain, and the first kind of art that children produce (unless one considers scribbles to be art). The stunning photographs in this book, thus, show something extremely fundamental in early rock art.

In Chapter 7, Dissanayake takes a geographically broader perspective and explores possible reasons why early human ancestors around the world evolved the ability to artify. She describes two predecessors from our animal past that paved the way – play and ritualized behaviors. In previous work, Dissanayake reasoned that strong mother-infant bonds were critically important for prehistoric infant survival, and that this led to the evolution of ritualized mechanisms that enabled mothers and infants «to enter the temporal world and feeling state of the other» (Dissanayake [2000]: 391). She expands on these observations in the present book to explain how basic evolutionary substrates first emerged and eventually gave rise to the predisposition to artify:

*Drawing upon their innate sensitivity to proto-aesthetic operations in vocal, visual, and gestural modalities present from infancy, early humans “invented” ritual ceremonies, packages of salient multimodal artifications that we as scholars (unlike they as participants) can classify or separate into various genres: chant, song, literary language, mime, dramatic performance, dance, visual enhancement – that is, the arts. (Chapter 7, pp. 206-207)*

Dissanayake’s research inspired my own *putting-the-baby-down hypothesis*, which addresses the origins of baby talk (*motherese*) and how it seeded the emergence of protolanguage (Falk [2009]: 97-98). Whereas Malotki and Dissanayake define *language* narrowly as «something that is spoken» (p. 176), I define *language* more broadly as incorporating posterior-brain sensory aspects (listening, reading, seeing [sign language]) and anterior-brain motor functions (speaking, writing, and signing). Neither definition is right or wrong,

of course, and I agree with the authors that spoken language emerged before written forms during prehistory. I also accept their hypothesis that artifying, which draws heavily on the right side of the brain, was facilitated by evolutionary changes in hominin mother-infant interactions. For reasons detailed elsewhere, however, I think that prolonged natural selection for left-hemisphere dominated language was probably the prime mover for the evolution of advanced human cognition more generally (Falk [2009]; Falk, Schofield [2018]). In any event, the two hemispheres of the brain evolved together and, despite their main hemispheric underpinnings and activations of specific neurological regions, the visual arts, music, and language share, to some extent, overlapping use of the same widely distributed highly evolved neurological networks. These behaviors and their neurological substrates are, in fact, what make us human.

Although Malotki and Dissanayake reject a *protowriting hypothesis* as an explanation for the markings on early rock art, the idea that these markings might bear some relationship to the later emergence of the world's first full-fledged writing system (currently thought to have occurred around 5,000-6,000 years ago) is worth considering (Falk, Schofield [2018]). Brain scans show that written words in any language are first perceived as individually meaningless visual fragments of letters or characters (such as lines with certain orientations) in the primary visual cortex. After processing there, the information is sent forward to a universally specific region in the left hemisphere, which has been dubbed the *brain's letter box* (Dehaene [2013]), where the elements are assembled into words. According to Dehaene's *recycling hypothesis*, the emergence of reading was facilitated by preexisting brain circuits that were initially adapted for language and vision and later repurposed. Malotki and Dissanayake's research suggests that the most basic elements that form the smallest components of the geometric images seen in rock art may well be the same fundamental components that are initially stimulated in the primary visual cortex when one observes print

or writing. If so, the universal appearance of geometric abstract artifying prior to representational artifying may indicate that human brains were not only fully lateralized for spoken and gestural language by the time recorded art emerged, but were also preadapted for reading long before reading and writing came on the scene.

As discussed elsewhere (Falk, Schofield [2018]), this raises the fascinating question of what the letterbox and related networks were doing before the evolution of reading and writing. Reasonable hypotheses are that these parts of the brain were activated during recognition of faces (areas of the brain that recognize faces shifted to some extent after reading emerged) and, more interestingly, during "reading" animal tracks and other natural phenomena. This is significant because our ancestors everywhere (not just in the relatively recently inhabited American West) made their livings as hunters and gatherers during the vast majority of hominin prehistory.

As Malotki and Dissanayake point out, the origins and functions of abstract-geometric rock markings may have been multi-faceted and complex. In other words, the proximal motivations for creating rock art likely varied. Certainly, the activity may have been emotionally satisfying in and of itself, as Dissanayake suggests, at least to some producers. Perhaps some images were meant to convey information (if only as simple as *Kilroy was here*), or were produced during ritualized performances intended to influence future events. Maybe some early ancestors simply wanted to *make their mark*, as some people wish today. Or perhaps some of the images were simply graffiti that foreshadowed the anonymous stealth markings of contemporary graffiti artists, such as the famous England-based street artist, Banksy.

One thing that should not be concluded, however, is that the first rock artists in America were incapable of producing representational art. The neurological findings discussed above suggest that they would have had the same potential for creating images of people and animals as humans had in other parts of the world, but deliberately chose to confine their representations to abstractions,

possibly for religious reasons. It, thus, seems reasonable to speculate that producing realistic images may have been culturally prohibited during the first part of human habitation in the New World.

The authors end their book by noting that, to date, no prehistoric American rock art location has been recognized as a United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) World Heritage site, and with a recommendation of several sites that they think would qualify for such an honor. Hopefully, their suggestion will bear fruit. Meanwhile, I suggest you read this fascinating and thought-provoking book before you (proudly) show it off on your coffee table.

#### REFERENCES

- Bednarik, R.G., 2006: *Neurophysiology and paleo-art*, Lecture No. 6, Semiotix Course 2006, Cogniton and symbolism in human evolution.
- Bressloff, P.C., Cowan, J.D., Golubitsky, M., Thomas, P.J., Wiener, M.C., 2002: *What geometric visual hallucinations tell us about the visual cortex*, "Neural Comput" 14, pp. 473-491.
- Dehaene, S., 2013: *Inside the letterbox: how literacy transforms the human brain*, "Cerebrum" 2013:7.
- Dissanayake, E., 2000: *Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interaction*, in Wallin, N., Merker, B., Brown, S. (eds.), *The Origins of Music*, MIT Press, Cambridge MA.
- Falk, D., 2009: *Finding Our Tongues: Mothers, Infants & The Origins of Language*, Pertheu, New York.
- Falk, D., Schofield, E.P., 2018: *Geeks, Genes, and the Evolution of Asperger Syndrome*, University of New Mexico Press.
- Marshack, A., 1976: *Some implications of the Paleolithic symbolic evidence for the origin of language*, "Current Anthropology" 17, pp. 274-282.
- Patterson, A., 1992: *A field guide to rock art symbols of the greater Southwest*, Big Earth Publishing, Boulder.
- FABIO MARTINI, "ARTE" PALEOLITICA ED ESERCIZI DI STILE OVVERO DALLA VENERE DI HOHLE FELS AI "TEXTICULES" DI RAYMOND QUENEAU
- Nell'ambito degli studi sulle prime manifestazioni figurative in epoca preistorica e sull'evoluzione del "fare segno" paleolitico un paradigma concettuale ed espressivo che non ha risparmiato nessuna generazione di studiosi riguarda la definizione del linguaggio col quale il "segno" viene comunicato, vale a dire il sistema non verbale codificato che trasmette il simbolo iconografico. Mutuato dal campo storico-artistico, il termine "stile" in archeologia tende ad individuare l'insieme dei tratti formali che nelle produzioni figurative restano costanti all'interno di una espressione culturale ricostruibile in un determinato ambito geografico e cronologico. Individuati all'interno dell'ampia gamma della variabilità dei segni, gli stili delle figurazioni paleolitiche si connotano per specifici canoni grafici espressivi che diventano, ognuno, linguaggio codificato e quindi condiviso, una norma coerente che identifica i vari procedimenti concettuali con i quali la civiltà dei cacciatori-raccoglitori ha raccontato l'interpretazione di sé, degli stati dell'anima e del mondo. Lo stile, o meglio gli stili, presenti nell'iconografia pleistocenica sono documenti archeologici che attestano l'adozione di specifici canoni espressivi, il cui scopo è la comunicazione consapevole, attraverso il segno, di simbologie e di ideologie funzionali a cementare l'identità del consorzio sociale. In assenza di fonti scritte e prescindendo dai confronti etnografici (un parametro discutibile per quanto di successo in talune scuole antropo-archeologiche) all'archeologo preistorico è precluso l'accesso ai significati del complesso patrimonio immateriale che insieme ai saperi materiali definisce le culture paleolitiche e di conseguenza deve limitarsi ad individuare l'esistenza di processi di interiorizzazione di sistemi ideologici, sociali, religiosi e la persistenza di pratiche comunicative non verbali (arte, musica, danza...). Lo stile nelle iconografie, inteso come strumento di trasmissione linguistica non verbale

del mondo simbolico, e l'evidenziare il suo ruolo tra tradizione e innovazione sono lo strumento per valutare l'effetto delle esperienze estetiche nella trasmissione dei saperi.

Tutto ciò nella consapevolezza che l'estetico, presso quelle comunità paleolitiche, non si esauriva nel linguaggio visuale, ma partecipava delle esperienze multisensoriali che caratterizzavano la pratica eidetica all'interno delle grotte, godendo di stati di forte concentrazione fisica e psichica. Qui il *vedere* si accompagnava alla dinamicità delle figure dipinte, divenute mobili al fluttuare dei bagliori delle torce, si accompagnava al senso dell'*udire*, sensibile al silenzio assordante delle caverne, allo stilloidicio, ai rumori del proprio corpo, del respiro, del battito del cuore. Questo accadeva nelle esperienze emotive individuali, che potevano tuttavia essere integrate da performances implicanti suoni, canti, danze di gruppo, amplificando quindi la valenza estetica dell'esperienza visuale che diviene collettiva. Fare segno, quindi (verosimilmente non "arte" nell'accezione moderna) come esperienza partecipativa alla saturazione emotiva dell'accadimento estetico. Accadimento che comporta l'assenza di casualità dell'esperienza stessa: il rapporto multisensoriale nell'incontro con le immagini che dalla parete delle grotte si offrono allo spettatore non nasce, se non come momento transeunte, dalla volontà di osservare ma dalla capacità delle immagini medesime di attrarre. Lo spettatore non sceglie di guardare ma subisce il peso attrattivo (dimensioni, colori, luci e ombre...) delle immagini e, di concerto, l'espansione del fatto estetico che abbassa *in itinere* il livello cognitivo dell'esperienza.

Esperienza, quella eidetica paleolitica, che probabilmente diceva a chi si poneva di fronte alle immagini simboliche, dipinte o incise, non *chi erano* quei personaggi zoomorfi o antropomorfi (l'arte è finzione, non verità) ma rassicurava lo spettatore assicurando da un lato cosa *non era* e dall'altro garantendo che ciò *che è (to on)*, per quanto irreali in quanto simbolo (quindi finzione), *esiste* e poiché ciò che esiste è, quello che è visibile attraverso l'invisibile (l'essenza del simbolo) rassicura in merito alla propria esistenza. Essere, quindi, significa

coscienza identitaria di sé e del mondo circostante.

Ne deriva che il mondo zoomorfo e antropomorfo creato con le figurazioni, le statuette, i basorilievi e i modellati in argilla non sono attori di un racconto immaginifico ma si trasformano in personaggi del mondo reale. Non troviamo mai nelle figurazioni paleolitiche separazioni nette (o percezioni di separazioni) tra mondo reale e irreali, tra natura sensoriale e natura metastorica. La realtà è simbolica e il fare segno paleolitico non concerne figure reali, non descrive il mondo perché il mondo è composto da immagini, non comporta una divisione di mondi ma una fusione tra piani ontologici diversi, l'ingresso nell'infinito. Cos'è l'infinito? È ciò che è al di là del definito, è ciò che si intravede quando si supera consapevolmente il confine della distanza, è uno stato emotivo che riusciamo a cogliere in modo confuso e approssimativo procurandoci reazioni non unanimi all'interno di esperienze che sono connesse, dentro un viaggio interiore, al rito o per lo meno ad una forte religiosità. L'attrazione dell'estetico è fortemente legata in tutte le forme di creatività, attiva o passiva, al piacere, sentimento che ci fa mettere in secondo piano la consapevolezza che i nostri occhi sono complici di un inganno, che il nostro *logos* deve tacere perché la valenza metastorica della metafora segnica attiene alla mente che, sola, sceglie cosa vedere. "L'anima ha due occhi - scrive il poeta e mistico Angelus Silesius - uno guarda nel tempo, l'altro è rivolto all'eternità". Ma torniamo al discorso principale eliminando il rischio di prendere altri sentieri.

In una visione antropo-poietica dell'evolversi delle culture, il fare segno, una delle varie espressioni dell'estetica, per conseguire il suo obiettivo primario di cementare un consorzio sociale attraverso il consolidamento di un sistema culturale specifico, deve creare stimoli e sistemi di percezione condivisibili e trasmissibili attraverso linguaggi immediati, sintetici, funzionali all'inter-soggettività. Lo stile quindi diviene, al pari di altri comportamenti gestuali, un canone ritualizzato che trova nella sua ripetitività priva di devianze la chiave per raggiungere e stimolare le funzioni comunitarie del gruppo umano e quindi la sua



legittimazione.

Veniamo all'ambito archeologico. Diversi sono i linguaggi attestati dalle evidenze paleolitiche europee, che cerchiamo qui di sintetizzare in questo preambolo.

In quello più naturalistico i soggetti zoomorfi e antropomorfi sono immediatamente riconoscibili, decisa e netta è l'attenzione alle proporzioni e ai dettagli anatomici e il risultato è una resa verista della raffigurazione. Alla Grotta Chauvet in Francia [Fig. 1], per esempio, le pitture datate tra 35-30.000 anni fa (Aurignaziano, la prima cultura *sapiens* europea) seguono questo canone che, immutato, si ripete in altre iconografie più recenti, ad esempio nella Grotta Lascaux (18.000 anni fa circa) e in altri contesti più tardi (in Francia Grotte di Niaux, Rouffignac, Pech Merle, Cussac e molte altre, in Italia Grotta del Romito), sino a circa 10.000 anni orsono [Fig. 2].

Ma contemporaneo al naturalismo di Chauvet è il procedimento concettuale di scomposizione dei volumi anatomici e la loro ricomposizione mediante linee che ha prodotto in Italia il cosiddetto "sciamano" di Grotta Fumane, presso Verona [Fig. 3]. Una sincronicità che documenta l'istantanea comparsa di più stili nel momento cruciale dell'invenzione della linea ad opera dei *sapiens* recenti europei, entrati in Europa dal confine orientale intorno a 40.000 anni fa, pionieri che colonizzano in soli 3.000 anni l'intero continente



**Figura 1.** Grotta Chauvet (Francia). Pittura aurignaziana in stile naturalistico verista.



**Figura 2.** Grotta del Romito (Italia). Figurazione naturalistica di *Bos primigenius*.



**Figura 3.** Grotta Fumane (Italia). Il teriomorfo ("sciamano") dipinto in stile schematico; la morfologia antropomorfa e il copricapo (o maschera) con corna sono ben riconoscibili.

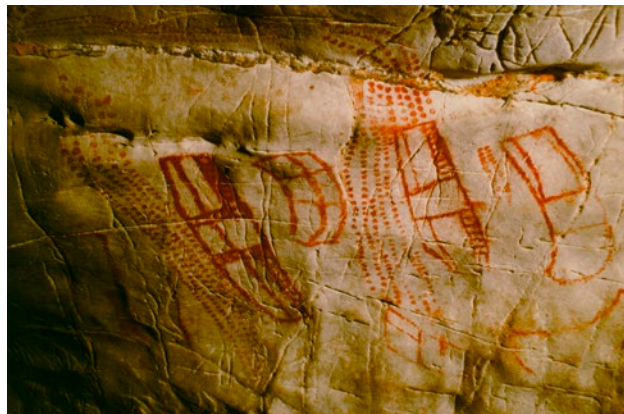
sostituendo i Neanderthaliani e rinnovando dal profondo il *sense of beauty* di questa specie, il primo nella storia dell'uomo se ci atteniamo rigorosamente alla documentazione archeologica.

La Venere dell'Aurignaziano (la prima cultura *sapiens* in Europa nel Paleolitico superiore) rinvenuta nella Grotta di Hohle Fels in Germania, risalente a 40-36.000 anni orsono [Fig. 4], documenta la contemporaneità con Chauvet e Fumane di un altro procedimento concettuale, nel quale la scomposizione delle masse corporee del soggetto è seguita da una ricomposizione mediante volumi. Si tratta di un canone che porterà, per tutta la durata del Paleolitico superiore sino al primo Mesolitico, al cospicuo repertorio europeo della piccola statuaria femminile, in particolare delle cosiddette "Veneri" nelle quali i volumi principali legati alla identità riproduttiva femminile sono volutamente enfatizzati a scapito di altre parti anatomiche secondarie (testa, braccia, arti inferiori).

Non mancano all'interno della variabilità stilistica i segni geometrici e lineari, sia semplici sia complessi, elaborati in forme organizzate (ad esempio i cosiddetti "segni araldici" di Grotta Lascaux) oppure presenti singolarmente in varie tipologie. Ad essi si associano segni puntiformi, singoli o a gruppi [Fig. 5]. Sono espressioni simboliche estreme nella loro iconografia astratta, senza richiami al reale, inquietanti nella loro chiusura ad ogni tentativo di strappare un'interpretazione o un barlume di significato. Presenti sin dalle fasi più antiche del Paleolitico superiore



**Figura 4.** Grotta di Hohle Fels. Questa Venere aurignaziana è al momento la più antica figurazione femminile a tutto tondo.



**Figura 5.** Grotta del Castillo (Spagna). Insieme di segni geometrici e lineari dipinti.

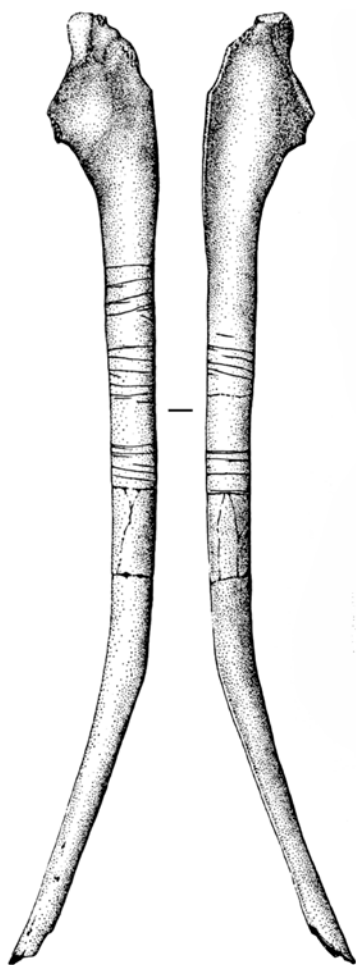
europeo, vedono un'adozione e una diffusione più ampia in tutta Europa negli ultimi 3-4 mila anni dal Paleolitico e talora si presentano come il linguaggio dominante e a volte esclusivo di alcune province culturali (l'area balcanica sino alla Crimea, il Salento nella Puglia meridionale in Italia)



**Figura 6.** Grotta del Cavallo (Salento, Italia). Spirale labirintica geometrica incisa su blocchetto calcareo.



[Fig. 6]. La loro complessità concettuale non va intesa, vista la maggiore diffusione di tali segni astratti negli ultimi millenni del Paleolitico europeo, come una elaborazione matura del linguaggio figurativo dei *sapiens*; infatti i segni attestati nella purtroppo scarsa iconografia neandertaliana sono sempre lineari, legati ad una semplicità che esclude una capacità di raffigurazione, preclusa a questa specie, ma che indica un “sintomo” di espressione mediante il segno improntato ad una complessità concettuale che si esprime, per esempio nell’osso inciso di Grotta Costantini, mediante una chiara sequenza di spazi pieni e spazi vuoti [Fig. 7]. Complessità attestata per i Neanderthal anche da altre pratiche, sia utilitaristiche (alcune tecnologie



**Figura 7.** Grotta Costantini (Italia). Osso con incisioni lineari a scansione ritmica, uno dei motivi complessi delle produzioni neandertaliane.

innovative di scheggiatura della pietra) sia simboliche (la prima pratica inumatoria con la creazione di uno spazio della memoria dove custodire, all’interno della grotta, il corpo del defunto ma anche il mantenimento nel mondo dei vivi di piccole parti dello scheletro degli scomparsi come reliquie).

Il discorso sugli stili non può esaurirsi in questa sintetica descrizione di procedimenti linguistici non verbali, infatti all’interno di queste “grammatiche” del segno sono attestati alcuni procedimenti che arricchiscono la complessità mentale dei *sapiens* paleolitici nelle pratiche figurative. Espedienti tecnici o concettuali come l’anamorfosi, la sineddoche, le figurazioni cinetiche nelle quali la raffigurazione ravvicinata della stessa parte anatomica (corno, zampa) è replicata più volte creando l’effetto di movimento (si pensi alla tecnica del cartone animato) e, non ultima, la stilizzazione geometrica dei corpi rendono il repertorio iconografico paleolitico paragonabile all’arte contemporanea e dimostrano che nel campo “artistico” da 40.000 anni il *sapiens*, sia recente sia attuale, sta ripercorrendo le medesime vie, con esperienze di comunicazione non verbale, duttili nei millenni, ma costanti nei procedimenti di resa bidimensionale o tridimensionale della realtà che viene colta dal nostro sistema percettivo per masse e volumi [Fig. 8; 9].

I diversi stili, intesi quindi come codici espressivi condivisi, possiedono ciascuno un proprio specifico procedimento concettuale di resa bidimensionale o tridimensionale della realtà e generano, attraverso la reiterazione dei caratteri tipologici dei segni, una *costanza fisionomica* (*sensu* Gombrich) che produce la percezione di una *costanza ontologica*. La ripetitività del canone grafico, che l’archeologo preistorico può solo attestare e che, in mancanza di fonti letterarie, non può decifrare nel suo significato, comporta di conseguenza la creazione di una *sostanza simbolica* che, diluita nei millenni senza variazioni formali sostanziali, diviene una *costanza simbolica*. In altre parole, gli stili presenti nelle esperienze incisorie, pittoriche e della piccola statuaria a tutto tondo del Paleolitico non sono mera forma ispirata a convenzioni grafiche, ma sintetizzano sistemi espressivi focalizzati sui medesimi contenuti che

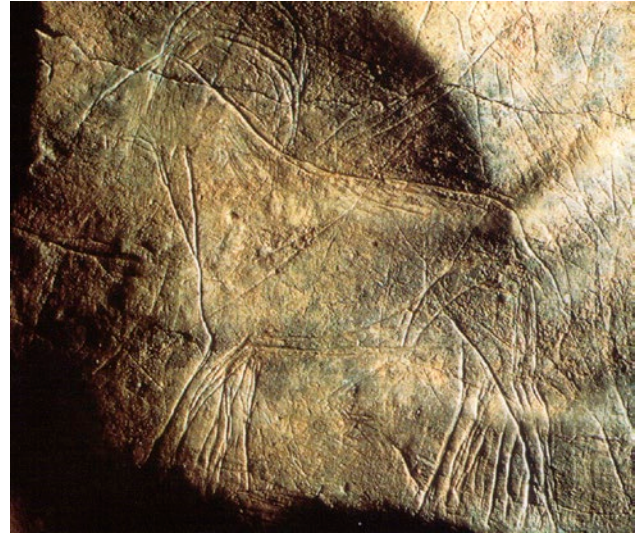


**Figura 8.** Roc-aux-Sorcier (Francia). Figurazione femminile in forma di sineddoche con ventre gravido e segno vulvare.

concernono essenzialmente tre grandi temi:

- la fertilità femminile che garantisce la sopravvivenza della specie,
- il mondo animale e la caccia,
- gli ibridi antropo-zoomorfi, ovvero le figure umane con maschera animale, i teriomorfi che, in una vasta letteratura sono molto impropriamente detti “sciamani” [Fig. 10].

Tre temi che sembrano compenetrarsi se pensiamo che tra specie umana e specie animali non vi è alcuna differenza essenziale, ipotizzando quindi che l’animalità potesse essere percepita come un aspetto dell’umanità, percezione attestata in particolare dalle figure teriomorfe dove la “seconda pelle” che veste e trasforma il corpo del soggetto antropomorfo rendendolo un ibrido unifica due stati dell’essere, rendendo uno ciò che è plurimo, rendendo percettibile l’unità della variabilità della



**Figura 9.** Abri du Colombier (Francia). Profilo di stambecco inciso su roccia, con moltiplicazione delle zampe per creare l’effetto di movimento tramite la sovrapposizione di immagini successive.



**Figura 10.** Hohelenstein Stadel (Germania). Statuetta in avorio raffigurante un teriomorfo con testa di felino.

natura e la sua perennità: *to tin en einai*. Ma torniamo agli stili, anche se i temi ad essi connessi portano a deviazioni nella riflessione e a costruire una sorta di percorso come scatole cinesi e attestiamoci su una estrema sintesi: linguaggio (stili) e pensiero (temi), forma e contenuto si identificano.

Il dato storico è indiscutibile: nelle prime esperienze figurative paleolitiche (ma il discorso potremmo allargarlo alla grande variabilità espressiva del mondo antico nelle diverse civiltà e giungere sino ad oggi), l'uomo ha prodotto infiniti racconti che, all'interno di una trama limitata e molto semplice, ruotano attorno ad un'unica realtà impalpabile, gli stati dell'anima. Come Raymond Queneau nei suoi *Exercices de style* per novantanove volte (i novantanove *texticules*, come egli stesso li definì) racconta il medesimo avvenimento con diverse variazioni stilistiche, allo stesso modo l'estetica dei cacciatori-raccoglitori europei possiede, come attesta la documentazione archeologica, varie possibilità espressive e molteplici registri.

In questo testo, parafrasando un intrigante testo di Carlo Ginzburg del 1988, intendo il termine *stile* in una specifica accezione. Stile non come autonomia estetica, né come mera connotazione morfologica ma come morfologia di un'immagine che esprime la valenza pragmatica, direi dedalica, del gesto creativo, che rende tangibile un contenuto. Stile come mezzo espressivo condiviso all'interno di un contesto storico-culturale.

Lo stile è un atteggiamento sia sincronico sia diacronico, destinato a trasformarsi nel tempo. Se alla sua origine vi è l'irrazionalità del processo creativo, la sua finalità è quella di dare un senso razionale alla vita esprimendo le tensioni interiori individuali e le dinamiche antropologiche collettive. Nella storia dell'uomo la forza dell'impulso creativo si è sempre posta come elemento non statico e codificato ma come tensione verso il superamento di modelli costituiti. La successione degli stili nella storia dell'espressività umana, dalla preistoria ad oggi, mostra in modo indubitabile che quando una tendenza iconografica raggiunge un certo livello di standardizzazione in una sorta di fossilizzazione, ecco che interviene una pulsione verso

la trasformazione del linguaggio. Si tratta di un processo dinamico che non è scisso dalle trasformazioni economiche e sociali, ma che interpreta i mutamenti attraverso i diversi percorsi evolutivi. Contravvenire alla stabilità: se i mutamenti dei linguaggi espressivi sono indicativi della naturale pulsione verso il nuovo, ecco che il parametro stilistico diviene segnale dei sintomi evolutivi di un processo culturale che supera i confini dell'iconologia e che investe l'intera storia di una società.

#### BIBLIOGRAFIA

Il repertorio sotto indicato non indica diretti riferimenti bibliografici ma una serie di titoli utili al lettore per orientarsi in merito alla documentazione archeologica citata e anche in relazione ad alcune riflessioni metodologiche di cui l'Autore ha usufruito.

- A.V., 1984: *L'art des cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Ministère de la Culture, Paris.
- Aujoulat, N., 2004: *Lascaux. Le geste, l'espace et le temps*, Seuil, Paris.
- Azema, M., 2010: *L'Art des cavernes en action. Les animaux figurés. Animation et mouvement, l'illusion de la vie*, Errance, Paris.
- Bahn, P.G., 2010: *Prehistoric rock art. Polemics and progress*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bianchi Bandinelli, R., 1956: *Organicità e astrazione*, Feltrinelli, Milano.
- Blanc, A.C., 1958: *Dall'astrazione all'organicità*, De Luca, Roma.
- Breuil, H., 1952: *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Centre d'Etude et de Documentation Préhistoriques, Montignac.
- Clottes, J., 2008: *L'art des cavernes*, Phaidon, Paris.
- Deacon, T., 2001: *La specie simbolica. Coevoluzione di linguaggio e cervello*, Fioriti, Roma.
- Desideri, F., 2011: *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano.
- Dissanakaye, E., 1988: *What is Art for?* University of Washington Press, Seattle.

- Dissanakaye, E., 1992: *Homo Aestheticus: Where art comes from and why*, Free Press, New York.
- Gombrich, E.H., 1965: *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino.
- Graziosi, P., 1956: *L'arte dell'antica età della pietra*, Sansoni, Firenze.
- Groenen, M., 2004: *Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique supérieur*, Actes XIVème Congr. UISPP, Liège 2001, section 8, *Art du Paléolithique supérieur et du Mésolithique*, C. 8.1, BAR, Int. S. 1311, pp.31-40.
- Leroi-Gourhan, A., 1965: *Prehistoire de l'art occidentale*, Mazenod, Paris.
- Martini, F., 1998: *Illazioni sull'arte*, "Rivista di Scienze Preistoriche" 49, pp. 283-296
- Martini F., 2008: *Archeologia del Paleolitico. Storia e culture dei popoli cacciatori-raccoglitori*, Carocci, Roma.
- Martini, F., 2013: *Prima e al di là dell'arte: origine dei segni e delle figurazioni nell'arte paleolitica*, "Aisthesis" 6 (2), pp. 49-60
- Martini, F., 2015: *Making art in Prehistory: signs and figures of metaphorical paleolithic man*, "Aisthesis" 7 (1), pp. 41-52.
- Martini, F., 2016: *L'arte paleolitica e mesolitica in Italia*, "Millenni, Studi di archeologia preistorica", Bandecchi & Vivaldi, Firenze.
- Martini, F., 2017: *Identità concettuali e soluzioni formali nell'arte preistorica e nell'arte contemporanea: quali confini?*, in Cupitò, M., Vidale, M., Angelini, A. (a cura di), *Beyond limits. Studi in onore di Giovanni Leonardi*, Padova University Press, Padova.
- Martini, F., Fratini, F. 2013: *Preistoria, arte e stati dell'anima. In margine al dibattito sullo sciamanesimo paleolitico*, Bandecchi & Vivaldi, Firenze.
- Zeki, S. 2007: *Neurologia dell'ambiguità*, in Lucignani, G., Pinotti, A. (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Raffaello Cortina, Milano.