

Sacred images of a metaphysical world: a view of prehistoric religion in Arabia

Majeed KHAN

Abstract

The Arabian Peninsula and its Northern regions (the so-called Fertile Crescent) was the cradle of civilisations, the land where the great religions Judaism, Christianity and Islam emerged, and today's important geopolitical region, has always been a land of intelligence and philosophical creativity. From the origin of writing to the erection of mysterious pyramids, the creation of art and religions to the creation of magic, science and medicines all come from this region of the world. On the rocks, hills and caves of Saudi Arabia one finds various images of an apparently metaphysical world. Do these images represent a prehistoric religion and belief? Do these images represent the first steps of the origin of religions and are these figures those of deities and gods? This paper attempts to shed light on the prehistoric religion and beliefs in the Arabian Peninsula through the testimony of rock art.



Cluster of sites: rock paintings in Finland

Antero KARE

Only paintings

When compared to that of her neighbours Norway, Sweden, Kola or Karelia, rock art in Finland from the Stone Age and the Bronze Age turns out to be quite different. Below are listed the main differences.

- 1) In Finland there is no carvings, *only paintings*.
- 2) The *number of figures* is much smaller. There are 105 sites and the total number of images is 1,300-1,600, depending on the interpretation of the small detailed dashes of paint, which may once have formed a complete image. Onega has the same number of figures (1,300) on a shoreline of only 30 kilometres. Nämforsen in Sweden has 2,000 images along one rapid, and Alta in Norway has 3,000 images.
- 3) Most of the Finnish paintings seem to be some sort of *individual images*, kind of small poems. There are no large panoramas or epic tales, as the whale hunt on sea at Zalavruga or the grandiose animal fence in Alta or the village scenes at Valcamonica in Italy, for example.
- 4) The paintings are *on vertical, inside tilting surfaces*, mostly facing a lake. There are no rapids or seascapes, or horizontal rocks with images, and there are no images inside caves.
- 5) The locations of the Finnish sites form a *cluster* on the shores of ancient lake routes, on the Ancient Great Lake of Finland. This geographical map reminds of a system and a pattern. This shore cluster explains much of the use and utility of the paintings.
- 6) The images *lack agrarian aspects*. Most researchers agree that Finland does not have rock art from the Bronze Age. This means there are no grounds for comparing images from the Stone Age and the Bronze Age, as is the case at the major sites in Norway, Sweden and Karelia, where there can be many time layers on the same panel.

Total number of figures in Finnish rock paintings

I have carefully studied all Finnish painted panels counting every paint unit individually.

There are 85 sites with figurative themes and 20 sites with abstract paint splashes. My tables were made when only 70 figurative rock art sites were known. These additional discoveries have not revealed new or outstanding themes or modes of depiction. The statistics presented below do not include the panels with only abstract paint splashes, which probably have all had figurative themes before diluting.

Figures in Finnish rock paintings

- | | |
|--------------------------|-----|
| 1. Human being | 201 |
| 2. Elk | 138 |
| 3. Boat | 67 |
| 4. Animal (unidentified) | 63 |
| 5. Abstract | 28 |
| 6. Hand | 22 |
| 7. Fish | 8 |
| 8. Antler | 8 |
| 9. Snake | 7 |
| 10. Animal footprint | 6 |
| 11. Trap | 5 |
| 12. Ring | 5 |
| 13. Unrecognised | 5 |
| 14. Group of prints | 4 |
| 15. Bear | 2 |
| 16. Bird | 2 |
| 17. Swan | 2 |
| 18. Elk head | 2 |



19. Comb like	2	
20. Tree	1	
21. Lizard	1	
22. Human head	1	
23. Ring	1	
24. S-figure	1	
25. Box like	1	
26. Triangle	1	
27. E-figure	1	
28. Line	493	
29. Colour splashes		383
Total units	1,453	

The last two groups of figures have not been painted on purpose as abstract images, but they are diluted and worn-out leftovers from previous figurative signs.

Astuvansalmi rock

Pekka Sarvas found the handsome Astuvansalmi painting in 1968. This event can be seen as the beginning of the boom in new rock painting sites, and the start of the thirst for rock art information in Finland.

The progress of discovery of new sites is: 1970's, 31 sites; 1980's, 17 sites; and 1990's, 31 sites. Astuvansalmi represents our most attractive rock art environment.

Peculiar natural phenomena still have special meanings for various cultures. One of the most known traditions is the *seita* objects of the Saami. Anthropomorphic, or in some other way individual hills, rocks, springs, lakes, trees or sculpture pieces represent the ruler of the area. The prey was given by the stem mother of the animal or the ruler of the place. The Astuvansalmi rock has the *shape of a very specific human head and face*. It is said that the sleeping god of the rock is present here.

My technical reading of the Astuvansalmi painting gives *250 individual paint marks*. The most confused areas are difficult to interpret, so this number could be even larger. In these I can define *65 figures*:

- elk 19
- human being 15
- boat 11
- hand 4
- fish 3
- animal footprints 2
- unidentified animal 1
- vertical lines 7 (groups of lines)

The Astuvansalmi painting area is 15,5 metres long and 5 metres high. With time many figures in the panel have totally merged with each other. These areas are like contemporary informal paintings or very abstract expressionistic brushstrokes and splashes of paint on top of each other. The images of some of the rock surfaces are worn out and the extant figures mark the limits of the original painting area. Astuvansalmi is very expressionistic, its images are very elegant and thus open to interpretations and imaginative readings. If we stand on the cliff above the painting we can see a lot of water. But we can imagine that 6,000 years ago one could see much more, when the vast waterways dominated the landscape, and much of the nowadays land was under the water after the last Ice Age. At that time would could not go around without a boat. Today's small bays and peninsulas would not be there, and the waters would look more like a sea than a lake.

Astuvansalmi elks

It is easy to describe the existing elk figures. All the elk images are depicted by a *contour line*, none of them are filled with paint. The outline is very descriptive and nothing like a primitive straight line.

The *heads* of these elks are *oversize*, and the painters have emphasised the ears. Some of the animals also have something else in the head, a line or some other pattern near the ears.

Most of the elks have *four legs*, which is rare in rock art, where animals are normally shown sideways with two legs. But the legs are not running, although the posture of animals is lively. The *heads are horizontal* or bending down a little. The composition and positions of the animals in it is reminiscent of a herd walking.



None of the elks are alert or listening, harassed or running nervously, as the elks at Tom River in Siberia, for example. Nine of the elks have their heart drawn inside them.

All the elks except one are looking to the left, or walking to the left. This total composition is one of the reasons for interpreting the scene as an animal drive.

Astuvansalmi people

The human beings have a strange common factor: *they are all standing in a frontal position, legs bent a little, hands raised* a little from the hips to the sides.

This pose reminds of humans making a fence line with hands and positioning the legs to the ground strongly like wrestlers, as if all of them were involved in the same activity: directing the animals. This pose is the other reason to interpret the totality as an *animal drive*. Here we have sort of cowboys directing their herd. The person with two handsome breasts and a bow in her left hand is the only one holding an object. There are alternative interpretations for this bow, as it could be a boomerang or some throwing weapon. If we agree with the animal drive theory, we could also suggest that it is stick to help in directing the elks.

On the left of the panel is the only exception to the hands-to-sides posture. This human being has both hands on his waist.

The Astuvansalmi people exhibit another very peculiar phenomenon. Compared to the human images at other sites, here the figures have *very individual heads*, as if the artist(s) intended to characterise all of them as individuals. One has a round ring head, another has no head, but two stick-like antlers growing in place of the head, the third has a full head with two sticks growing on it, one seems to have a curly hairstyle, one head is painted as a square ring, one has a longish head with a triangle hole in the upper part as a hairstyle.

Do these people have hairstyles, hats or masks? Or is the intention to describe not the concept or generalisation of humans, but real individuals of the family, or band, with their own different appearances and characteristics?

Four amber sculpture pieces

Two findings have been made in the terrace under the Astuvansalmi painting. Both are broken *arrowheads*. One is produced of grey slate and its type is from the end of comb ceramic period (2,200-1,800 BC). The other one is flatheaded and *made* of quartz from the Bronze Age (1,300-500 BC).

Archaeologist Juhani Grönhagen wanted to research the waters in front of the Astuvansalmi rock painting. To listen to his tales of the practical obstacles and everyday problems in the diving process, and especially the wishful expectations is like reading the diary of a stubborn scientist. But his patience was rewarded with the most beautiful collection of art pieces. Grönhagen was diving in 1991-93. The crew found the following archaeological objects in the lake bottom in front of the painting:

- stone object, sandstone
- piece of bone, elk
- amber pendant, Astuva woman
- amber pendant, Astuva man
- amber pendant, Astuva boy
- amber pendant, a bear.

The interpretations of these figurines are of course provided by the researchers and the one of the bear is the most open one. Finland does not have any amber. Amber was imported during the comb ceramic period from the Eastern parts of the Baltic Sea, nowadays Estonia, Latvia and Lithuania. This trade probably continued throughout the Stone Age.

Saraakallio

Saraakallio is located at the northern part of Lake Päijänne in the county of Central Finland. Here the waters and routes from the north and from the west of Savo meet. Also the issue of the only route for the waters from the Ancient Great Lake to the Bothnic Sea through the Kalajoki valley is significant here.

The places around Saraakallio are one of the oldest inhabited areas in Central Finland.

Saraakallio in Laukaa is a true monument in the Scandinavian rock painting tradition. The painted surfaces cover more than 400 metres of the lakeshore (the distance between Saraakallio I and II is 250 meters) and the images are between 5 and 16,8 metres above the water level.

There is not just one rock surface, but there are *many different kinds of panels* where small scenes scattered along quite long distances between each other. It is impossible to see all the images from one position or



with a single glance, which is normal in most Finnish sites.

My careful study of Saraakallio I painting panels has identified 243 paint units. Of these I can recognise 102 images. Human beings, boats and elks dominate the statistics. One of the sharpest images is the *double boat* figure at the north-west end of the monument, on the left side. Nowadays this image is very high up on the wall. The rock surface is light, stone-like velvet and without any lichen or vegetation. Here there is also a human figure and a *double headed elk*. Figures appear often in pairs in Saraakallio.

A little to the right there is reddish rock and the *largest flotilla in Finland*: eleven boats in my interpretation. The paint has run with the passage of time and the images overlap and mix with each other.

On the bottom right a large rock grows out of the basic wall as a gestural hump. This protruding element has a lot of red paint without clear figures. But it also has a *set of stick-like human beings* (five) partly depicted sideways; above them there is a smaller human and then two more humans. If humans in the main group were more stick-like and located on the far left of the panel, it would be very reminiscent of the composition on the left handside of Astuvansalmi in Ristiina. There we have seven sticks in a mathematical pattern. The depiction of this group is larger than any of the individual signs found on both sites.

The main images are now on the right handside. They smash together and are difficult to identify. There are many humans depicted in totally different styles and manners, hand stencils, animals, a human with a bird mask, different depictions of elk, "röntgen" style animal, triangles, humans with bent knees, a snakelike image, double boat or double antlers and many different lines and dashes of paint. If we move to the top of the slope we see three humans represented sideways, an elk, a boat, a snake and a lizard, and on the very top a beautiful elk surrounded by small images, perhaps a hand and a human.

This last handsome elk on the top right is about 50 cm long, has four legs, expressive ears and is combined with a third ring-like image in front of the ears. The head and the mouth are the most realistic ones with the soft upper lip, nearly naturalistic in style. The physical condition of the animal is perfect and fleshy; one should perhaps say it is muscular. The animal is running and the posture gives a strong impact of movement.

The length, heights, different angles of the surfaces and the pictorial richness of Saraakallio make it a perfect site to investigate the development of ancient physical conditions. Some walls are still totally clean of vegetation, some have strong lichen growth on paints, some areas have much chemical reactions from the rock on them, so nearly all aspects of natural cycles exist here.

In 1989 Pekka Kivikäs found the second part of the Saraakallio monument to the south-east of the main panel. Saraakallio II has about *50 traces of paint* with about *20 recognisable images*.

Human figures are important, but the major effect comes from a *pattern of animals* (long bodies and necks). The animals are stacked on each other and this composition is most reminiscent of a herd of running horses or deer. Saraakallio has about *300 paint units* all together.

Archaeology and Saraakallio

Two archaeological findings have been made in the terrace beneath the main painting of Saraakallio: a piece of an *arrowhead* and a piece of a polished slate *arrowhead*.

Only five kilometres from Saraakallio is Hartikka, the famous settlement and red ochre sanctuary. Fifteen burials and the settlement have revealed pieces of ceramic from the typical comb ceramic II period, dating 5,300-4,800 BC. The ceramic had traces of red ochre. Some pieces of asbestos ceramic from 4,800 to 4,500 BC were also found.

In the history of symbols there is an important spoon found nearby at Vehniä in Laukaa. The wooden spoon has a bear-head decoration. There are nine stone chisels from Torikka in Laukaa, which suggests the existence of trade and ritual offerings. Flint from Denmark and Russia, Onega green stone, red and white decorative pumice-stone from Norway, amber from the Baltics and sembra pine from the Urals are some of the imported materials in the Stone Age. In the Stone Age trade, merchandise and business were stronger than our can image.

The dating of Saraakallio is difficult, because there are so many different styles, heights of figures, appearances of boats, animals with humans and unique signs. Saraakallio includes many *humans depicted sideways*, in profile, which is very rare in rock art. *Humans are also in many positions*: alone or in groups, represented from the front and from the side, with their hands raised or with only one hand raised, in anthropomorphic set ups, etc. Here we can also see dancing human bodies. The very *richness of images* has prompted many interpretations.



Verla

At the Verla rapid is the most naturalistic and handsome elk herd. The animals are depicted in a skilful and realistic way with an outline and of course in two-dimensional representations. However, most of the animals have four legs. The main panel has at least *nine elks* going in the same direction, to the north, up the river. There are also *three humans*, whom I interpret are driving the animals.

Verla was found in 1974 by Timo Miettinen, who works at the County Museum of Kymenlaak in the city of Kotka. He has found and documented most of the new rock art sites in his area, 25 new sites.

Animal drive

At Verla and Astuvansalmi actors are few, mainly elks (not deer) and humans. With the diluted, confused paints and some lichen on the rock the scenes are like those from a cowboy movie, dust hanging in the air above the powerful movements of the animals. *The humans are driving the animals.*

There are no corrals here. But in Alta there are strong fences for the animals. Next to the rock carving site at Tomskaja Pisanitsa on the river Tom is a traditional river-crossing site for elks. Elks and reindeer have their own paths, which they generally use, especially when moving from summer pastures to winter sites.

Stone Age hunters had thousands of years of experience behind them. Their main skill was knowing the behaviour of their prey.

Are they directing the animals to the water here in Verla? Are they directing them to hunting pits? Deer and in some places also elks were hunted in the north using huge systems of hunting pits, that were kilometres long and consisting of hundreds of pits. These systems are the largest human-made constructions, larger than houses or boats or other built objects. This summer at Manamansaari, near the city of Kajaani (Finland), one of these systems including 70 pits was protected by cutting off the trees for a distance of 1,6 kilometres. In Sweden the number of these pits is 30,000.

Colour Rock at Hossa

The Colour Rock is situated near the Polar Circle on the lake of Somerjärvi. Here too nature beats the art. The rock surface is light, glows in the sunshine, parts of it have dark and grey lichen on them, but the major effects come from the redness of the stone. From the distance the natural hues and saturation of the red in the stone build up images that are much stronger and larger than any one of the art figures. The natural images seem to depict humans hands raised up; in some sunshine situation the large wall shimmers with pure abstract expressionism that is open in all its connotations and denotations. If you stayed under the wall long enough it would bring all the stories of life to your mind, heaven and hell in the same picture.

The panel of painted images covers an area of 11 metres in length and 2,3 metres in height.

With my close reading methodology I counted 271 units at the Colour Rock. The task is hard, because there is a lot of strong natural red from the stone in the panel. I identified 59 figures:

- 23 human beings
- 23 elks (deer encountered)
- 13 animals (which species, hard to nominate)
- 1 boat.

The unidentified strokes and splashes seem to have once been parts of figurative images, not consciously abstract gestures.

Here we have the most elegant elks, new born deer calves, plastic postures of animals with characteristic head poses, and the most interesting human beings. Humans have triangle heads, with their eyes included, they are performing in fur dresses and wearing antlers or ear masks, and perhaps there exists also a scene of giving birth. The figures of Colour Rock make up true compositions. Here we have the most expressionistic rock painting in Finland. Animals and humans are combined and interact representing a most active and rich primordial soup of life and togetherness

Shamanism of Colour Rock

The largest and most important images of the Colour Rock composition are the dancing man dressed in fur coat and equipped with two oversized ears, few other dancing figures, and the two (or three, or four) humans with triangle heads. The animals are lively, not standing still horizontally on their legs, as usually the case in rock art, but trotting up and down, many in a diagonal position just as thought to show movement. There is action and anarchy, and much speed and strength.

Is this Colour Rock a depiction of a shamanistic ritual? One of the major acts of a shaman is his or her



journey to another world, with the ability of travelling in time and in between different levels of the universe. The shaman needs the assistance of animals and spirits to navigate through obstacles and different world layers to get the information needed.

Vitträsk

The first official discovery of rock painting in Finland makes a nice story.

In 1911 composer Jean Sibelius had a walk near the summer home of a friend, the artist Oscar Parviainen. Sibelius found the net-like – “*ryijy rug-like*”, as one said in those days – images on the terrace shores of Lake Vitträsk. He telephoned to the State Office of Antiquity. The famous archaeologist J. R. Aspelin made a note of the information. It took six years before Aarne Europaeus (Äyräpää) went to the site in 1917 and made an official report of the painting.

We had no authorities in the research field of rock paintings, and we needed the help of the Swede Gustaf Hallström for the interpretation. Hallström visited Vitträsk in 1939, guided by Äyräpää. Hallström published an informative table of Scandinavian *net-like patterns* in 1952 (Hallström 1960).

Finland has six net-like images, Vitträsk (three different figures), Astuvansalmi, Sarkavesi Haukkavuori and in the loose stone of Nästin-risti. But after Hallström the most interesting new net images were excavated when the grandiose Alta in Norway was found. There the Ole Pedersen XI site has an especially interesting image of the *net and a reindeer* together. The net is very similar to the one at Vitträsk. Similar net figures were pecked at Bardal and Hinna in Norway and Valcamonica in Italy. The geographical distances are: Alta to Vitträsk about 1,500 kilometres, Vitträsk to Valcamonica about 1,900 kilometres, together nearly 3,500 kilometres. Vitträsk is dated to 5,000-1,500 BP, Alta 5,600-4,700 BP and Valcamonica to 2,800-2,000 BC.

The net explanation for this figure is possible, but because Alta has other images of animal domestication, especially the strong and very naturalistic looking animal fence, other meanings are being explored, especially because the net is pecked in Alta together with the reindeer. Could it be an animal trap?

I personally think that the square-type patterns over the animals in Palaeolithic cave art, such as at Lascaux, also remind of the use of this Vitträsk–Alta type symbol. One explanation for the Lascaux patterns is that they would be the traps for the souls of the animals. This reasoning comes from the animistic and shamanistic worldview. But are they only for souls? Could they also be for real animals?

These images also call into question the history of human settlements and the domestication of animals.

The Vitträsk area is known for its dense Stone Age findings, only four kilometres from the rock painting is one of the most known early comb ceramic site, Sperrings. The patterns of the Vitträsk paintings have often been compared to the images of comb ceramic idols and their decorations.

Juusjärvi

At Lake Juusjärvi, only about five four kilometres from Vitträsk, there is a lively painting of about 40 figures. Juusjärvi was the second rock art site found in Finland in 1963, more than fifty years after Vitträsk.

Juusjärvi and Vitträsk paintings are at the same height above sea level. Ville Luho writes that a strait to the sea from Juusjärvi had formed twice. He also likes the idea that the two layers of paintings at Juusjärvi are from two different geological periods of the late Mesolithic time (Luho 1971).

Images are not rigid here; on the contrary, they are lively and dynamic. There are dancers dressed with bird masks, hand images, a human falling, a fish, and zigzag imagery of several connotations.

The painted area is 4,5 metres in length and 2 metres in height. There are seven humans in the panel. Four of them form a group, and they all seem to be dancing. Three have very clear bird masks over their heads. All four have hands raised, as if in adoration. The worshipping position, is one of the oldest and commonest ways of showing humans in ancient art all over the world. For example, Valcamonica has an entire large panel full of them.

The Juusjärvi scene rather suggests a dance, theatre performance or procession. Such dress performances and scenes of event are very realistically depicted in Zalavruga on the White Sea. In Zalavruga people have even decorated poles with hands as if they were marching in a celebration, and in some scenes they are even raising celebration bowls.

Two of the other Juusjärvi humans are in a tilted position. They seem to be falling. It is generally rare for a human figure to be depicted tilted, as the pictorial tradition is mainly to represent a humans vertically, with the head erect. The reason(s) for this Juusjärvi position remain to be explained, but we could associate this tilted humans with the fully inverted image, with the head down. In Siberia this position means a dead person. In ancient Anatolia, in Catal Hüyük, there are wall paintings of the Goddess of Death, this time



vultures and birds of prey, together with human beings head down.

On Saami drums this position means a shaman flying in a trance, travelling to the other worlds. We have four of these upside-down images in Finland: at Veri-järvi, Hahlavuori, Sarkavesi Haukkavuori and Pyhänpää. The most interesting part of the Juusjärvi painting is the right-hand side of the monument. Here we have many images: humans, rings, snakes, and animals. As the paint in the area has diluted with time and has become smeared, the images now appear on top of each other and a clear interpretation of them is impossible.

Environmental art

The major factors in rock art are *the site, environmental situation, nature conditions, and the concepts and reasons for making art*. Rock art is thoroughly environmental in character. Rock paintings and carvings are only a small portion of the acts and events that occurred at sites, the only physical evidence of human action there.

Water is totally necessary for understanding rock art, which is always *water bound*. Most of the rock art in Finland was not made while standing on the ground, but on water, from a boat or on the ice. Even today many of the painted rocks rise straight from the water and 75% of them lay less than ten metres from the water, as the land has risen from the time when the paintings were made.

Research issues

The major issues in researching the physical and geographical conditions and the timing of the paintings are the Ancient Baltic Ice Sea and the rising of land from the time of the Great Lake of Finland to today's Lakes Päijänne, Saimaa and Puula.

The archaeological information of the ancient shorelines is still vague, although the dates of water outbursts are quite certain. Saimaa was born from the Ancylus Lake phase 10,000 years ago and Päijänne 9,000 years ago. The water levels in the two lakes become the same 7,100 years ago to form the Ancient Great Lake of Finland; 6,900 years ago the waters forced a route through the Heinola ridge. The second route was born at Ristiina (the rock painting community) 6,800 years ago, and 6,000 years ago the great river of Vuoksi was born to the south-eastern part of Saimaa, and the water levels went down rapidly. This was also the time of the beginning of the typical comb ceramic period.

The six examples I have introduced here represent only a small part of the material and approaches. The discussion of figures, themes and compositions has generated many topics of discussion. Ethnographical and material conditions of life are being researched. Totemism, the sun, the boat of renewal, the border between life and death, double boat as an antler image, elks with lines on their head, gods and spirits of all sites, guardian helpers, halde, vätte, seid- and saijva institutions, and the multileveled world view and its representatives present in every scene are still being debated.

Research history

There are about twenty researchers who have published information about rock art. The major ones have been Eero Autio, who has much written about the relationship between rock art and other visual art traditions (saami shaman drums for example), Timo Miettinen with a thorough research at Kymenlaakso and Pekka Kivikäs, who published the book *Kalliomaalaukset – muinainen kuva-arkisto* in 1995. This is still the major source of information of maps, images, sites and background information of rock art in Finland. The *Kivikäs – Ancient Images Centre* was founded in Jyväskylä to honour his work, and is the best institution to find more information.

References

- Anati, Emmanuel, 1994, *Il Linguaggio Delle Pietre*. Editioni del Centro Valcamonica. 2829
- Autio, Eero, - 1981, *Karjalan kalliopiirokset*. Otava, Keuruu.
- 1990, *Kultasarvipeura*. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.
- 2000, *Kotkat-Karhut-Hirvet, Permiläistä pronssitaidetta*. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.
- Bäckman, Louise, 1975, *Sajva*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm.
- Edgren, Torsten, 1984, Kivikausi. In *Suomen Historia I*, Weilin & Göös, Espoo.
- Eelsalu, Heino, 1987, Astuvansalmen kal-liomaalaus. *Tähdet ja avaruus* Vol 6.
- Eliade, Mircea, 1951, *Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy*. Princeton University Press, Princeton.



- Europaeus (Äyräpää), Aarne, 1917, Kallio-maalaus Vitträskin rannalla Kirkkonummella. *Suomen Museo*, Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki.
- Finlands Förhistoria*, 1996, Editors: Liisa Erä-Esko, Matti Huurre, Paula Purhonen, Seija Sarkki-Isomaa; Museiverket, Vammala.
- Gribova, L.S., 1980, *The Animal style as one of the Components of Social-Ideological System and a Stage in the Development of Fine Art*. Komi Branch of the Academy of Sciences, Syktyvkar.
- Grönhagen, Juhani, 1994, Ristiinan Astuvan-salmi, muinainen kulttipaikkako?. *Suomen Museo*.
- Hallström, Gustaf -1938, *Monumental Art of Northern Europe from the Stone Age*. Bok-förlags Aktiebolaget Thule, Stockholm.
- 1960, *Monumental Art of Northern Sweden from the Stone Age*. Almqvist & Wiksell, Lund.
- Helskog, Knut, 1988, *Helleristningene i Alta*. Knut Helskog, Alta.
- Huurre, Matti -1983, *9000 vuotta Suomen esihistoriaa*. Otava, Keuruu.
- 1998, *Kivikauden Suomi*. Otava, Keuruu.
- Itkonen, T.I., 1948, 1984, *Suomen lappalaiset vuoteen 1945*. WSOY, Porvoo.
- In Honorem Evert Baudou*. 1985, Department of Archaeology; University of Umeå.
- Kare, Antero (editor), 2000, *Myandash – Rock Art in the Ancient Arctic*. Arctic Centre, Rovaniemi.
- Kivikäs, Pekka - 1997, *Vorhistorische Fels-malerei in Finnland*. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.
- 1995, *Kalliomaalaukset – muinainen kuva-arkisto*. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.
- 1990, *Saraakallio – muinaiset kuvat*. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.
- Koponen, M. & Kupiainen, R & Poutiainen, H, 1993, Uusia kalliomaalauksia Saimaalta. *Sihiti* Vol. 3, Savonlinnan maakuntamuseon julkaisuja.
- Lahelma, Antti, 2000, *Landscapes of the mind: a contextual approach to Finnish rock art*. University of Helsinki.
- Lindqvist, Christian, 1994, *Fångstfolkets bilder*. Stockholm University.
- Luhio, Ville - 1963, Uusi kalliomaalauslöytö. *Geologi* Vol 9.
- 1962, Klippmålningen vid Juusjärvi. *Finskt Museum*.
- 1968, En hällmålning i Taipalsaari. *Finskt Museum*.
- 1968, Jälleen uusi kalliomaalaus. *Geologi* Vol 4.
- 1970, Om de förhistoriska hällmålningarna i Finland. *Finskt Museum*.
- 1971, Suomen kalliomaalaukset ja lappalaiset. *Kalevalaseuran Vuosikirja*.
- Manker, Ernst, 1971, *Samefolkets konst*. Askild & Kärnekull, Halmstad.
- Miettinen, Timo – 1977, Ruokolahden kalliomaalaus merkittävä kulttuurilöytö. *Karjalainen Viesti* Vol 3.
- 1982, Jyväskylän mlk:n Halsvuoren kallio-maalaus. *Studia minora. C.F. Meinanderin juhla-kirja*, Helsingin yliopiston arkeologian laitos.
- 1982, *Kuvat kalliioissamme*. Helsingin juhla- viikot.
- 1985, Etelä-Karjalan esihistoriaa. *Etelä-Karjalan Maakuntaliiton Kotiseutusarja*, Imatra.
- 1985, Kallioihin ripustettu galleria. *Suomen Matkailuliiton Vuosikirja*, Jyväskylä.
- 1986, Konniveden Haukkavuoren kallio-maalaus. *Iskos*, Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki.
- 1990, Kalliotaitteen tulkintamahdollisuuksia. *Kalliotaidetta – tutkimusta ja tulkintaa*, Turun Maakuntamuseon raportteja 11, Grafia.
- 1990, Valkealan esihistoria. *Valkealan historia I*, Lahti.
- 1992, Luumäen esihistoria. *Luumäen historia*, Luumäen kunta, Jyväskylä.
- 2000, *Kymenlaakson kalliomaalaukset*. Kymenlaakson maakuntamuseo, Kotka.
- Núñez, Milton, 1995, Reflections on Finnish Rock Art and Ethnohistorical Data. *Fenno-scandia archaeologica XII*, Suomen arkeologinen seura, Helsinki.
- Ojonen, Sinimarja -1973, Kalliomaalauksen dokumentointi. *Arkeologin kenttätöitä*, Gaudeamus, Lahti.
- 1973, Hällmålningarna vid sjöarna Kotojärvi och Märkjärvi i Iitti. *Finskt Museum*.
- Okladnikow, Aleksej, 1972, *Der Hirsch mit dem Goldenen Geweih*. F.A.Brockhaus, Wiesbaden.
- Pentikäinen, Juha – 1998, *Samaanit - Pohjoisten kansojen elämäntaistelu*. Etnika Oy, Helsinki.
- 1998, *Shamanism and Culture*. Etnica Co, Helsinki.
- 1987, *Kalevalan mytologia*. Gaudeamus, Helsinki.
- Poikalainen, Väinö & Ernits, Enn, 1998, *Rock Carvings of Lake Onega*. Estonian Society of Prehistoric Art, Tartu.
- Ristad och målrad*, 2000, redaktion: Torsten Edgren och Helena Taskinen, Museiverket och Nordiska Ministerrådet, Vammala.
- Saami Pre-Christian Religion*, 1985, edited by Louise Bäckman and Åke Hultkrantz; Almqvist & Wiksell



International, Stockholm.

Saavalainen, Janne, 1999, *Kivikauden rau-taiset kuvat*. Helsingin yliopisto.

Sarvas, Pekka – 1973, Astuvansalmen kalli-omaalaus. *Ristiinan entisyyttä ja nykypäivää*, Helsinki.

- 1975, Kalliomaalauksistamme. *Taide* 5, Helsinki.

- 1987, Esihistoriallinen taide. *Ars – Suomen taide*, Weilin & Göös, Keuruu.

Sarvas, P. & Taavitsainen, J.-P. - 1975, Käköve-den kalliomaalaukset. *Kotiseutu* Vol. 4-5.

- 1976, Kalliomaalauksia Lemiltä ja Ristii-nasta. *Suomen Museo*.

Saimaan ja Päijänteiden alueen kalliomaalau-sten sijainti ja syntyaika, 1999, Kivikäs Ancient Image Centre, Jyväskylä.

Siikala, Anna-Leena – 1992, *Suomalainen šamanismi – mielikuvien historiaa*. Suoma-laisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

- 1978, *The Rite Technique of the Siberian Sha-man*. FF Communications 220, Helsinki.

Sawwatejew, Juri A., 1984, *Karelische Fels-bilder*. Veb E.A.Seeman Verlag, Leipzig.

Taavitsainen, Jussi-Pekka – 1975, Suomen kalliomalauksista. *Sotasokeiden joulu*.

- 1976, Muinaissuomalaiset hirvenpyytäjät ja kalliomaalaukset. *Eränkävijä*.

- 1977, Die Felsbilder von Keltavuori bei Lap-peenranta. *Archäologisches Korresponden-zblatt* Vol 7.

- 1978, Hällmålningarna – en ny synvinkel på Finlands förhistoria. *Antropologi i Finland* Vol 4.

- 1978, Kalliomaalaukset – muinaistutkijoi-den uusi tutkimuskohde. *Vuosi fakta* 78, Porvoo.

- 1979, Suomussalmen värikallio, kalli-omaalaus Nämforsenin ja Itä-Karjalan piir-rostien välissä. *Kotiseutu* Vol 3-4.

- 1979, Löppösenluola hällmålning i Valkeala. *Finskt Museum*.

- 1980, Hirven esiintymisestä Suomessa esihistoriallisena aikana arkeologisten to-disteiden valossa. *Suomen riista* Vol 28.

- 1982, Tikku-ukko Rääkkylästä. *Fennoscan-dia antiqua I*, Suomen arkeologinen seura, Helsinki.

Taavitsainen, J.-P. & Kinnunen, K., 1979, Puumalan Syrjäsalmen kalliomaalauksista ja kalliomaalauksen säilymisestä. *Geologi* Vol 3.

Valonen, Niilo, 1985, *Muinaisrunoja Itä-Kar-jalan kalliopiirroksissa*, Seurasarisäätiön toimitteita 6, Seurasarisäätiö.

Captions

Fig.1. Many of the rock painting rocks have anthropomorphic characters. The profile of Astuvansalmi from the lake (copy: Kare).

Fig. 2. Most of the human depictions are very stick-like without detailed characterisation, but in Astuvansalmi all the heads of humans are personalised as if the artist wanted to describe the different characters of people in the group (copy: Kare).

Fig. 3. Detail of the Verla painting. Here the theme of animal drive is strong and the animals are portrayed in a skilful manner, especially the handsome moose on the left (copy: Timo Miettinen).

Fig. 4. The Colour Rock at Hossa is the most expressionistic scene in Finland. There are many detailed humans in the panel and one of the interpretations is the experience of a shaman on the way to the other world with the assistance of helper animals (copy: Kare).

Fig. 5. The first rock painting found in 1911 caused strong discussions, especially because we did not have any research expertise. Gustaf Hallström from Sweden was asked to help and he made a copy of the Vitträsk paintings (Hallström).

Fig. 6. Hallström published a study of the net images in Scandinavia in 1960 (Hallström).

Fig. 7. Some images in Valcamonica are quite similar to those in Vitträsk (Anati).

Fig. 8. The most striking resemblance with Vitträsk was found in Alta (Kare).

Fig. 9. Juusjärvi is located only four kilometres from Vitträsk and has the most lively scenes of dancing people who are decorated with bird masks (copy: Kare).

Fig. 10.

Different images from Finland:

a) Double boat, Saraakallio

b) Elk, Saraakallio

c) Elk, Uittamonsalmi

d) Elk, Saraakallio

e) Elk and human, Saraaka-llio

(copies: Kare)



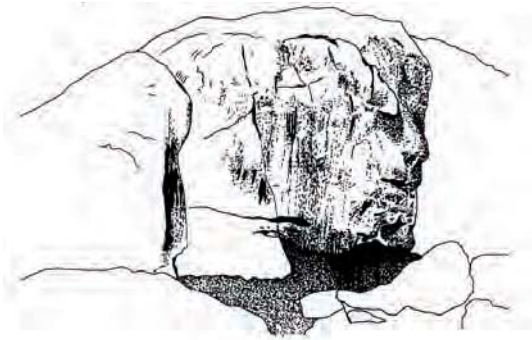


Fig. 1

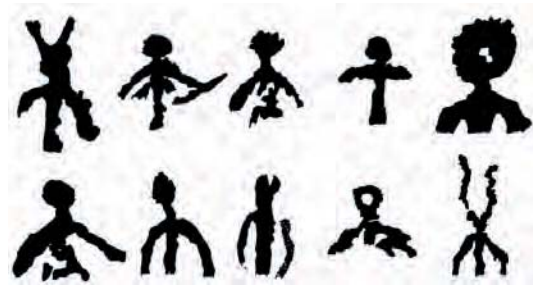


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

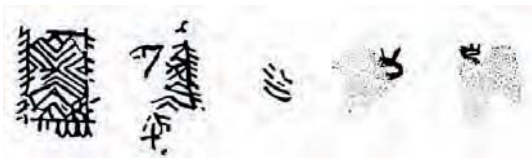


Fig. 5

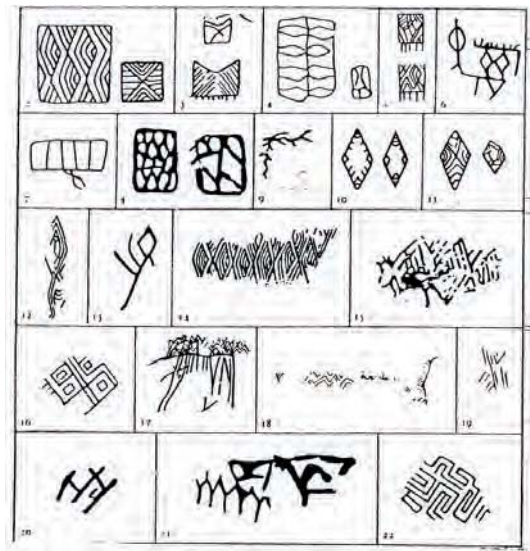


Fig. 6



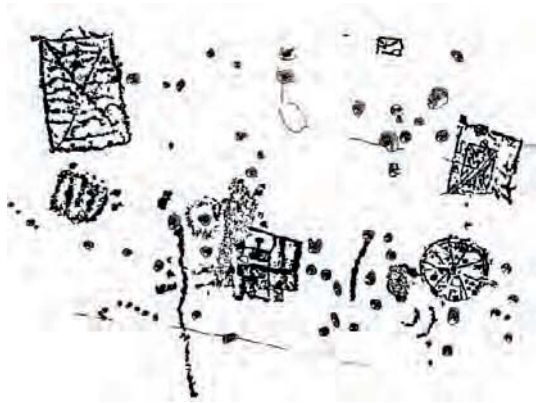


Fig. 7

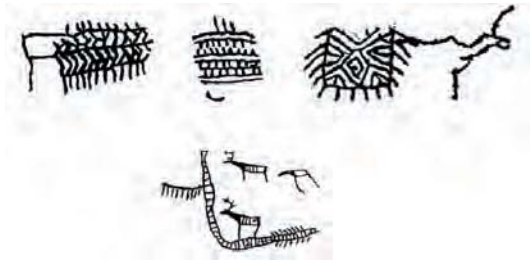


Fig. 8



Fig. 9

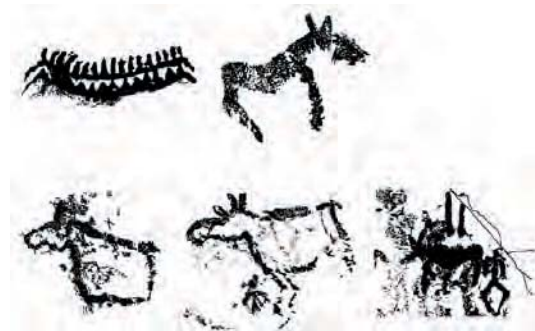


Fig. 10



El arte rupestre de la Cueva la Candelaria y otros sitios (Ladera oriental de la Sierra de Ancasti, Provincia de Catamarca, noroeste argentino)

Ana María LLAMAZARES

Resumen

La ladera oriental de la Sierra del Alto-Ancasti ha sido considerada como uno de los centros con arte rupestre más destacados del Noroeste argentino, por la gran concentración de sitios y la riqueza iconográfica de sus imágenes. Hasta la fecha se han documentado 27 sitios arqueológicos de los cuales 25 contienen pictografías (Llamazares 1993, 1999, 2000). Los paralelismos estilísticos de algunas pictografías con la cerámica y la metalurgia de la cultura de La Aguada (González 1961-64, 1977 y 1998) permitieron una atribución cultural muy precisa del arte rupestre; que recientemente ha sido corroborada cronológicamente por una serie de fechados radiocarbónicos obtenidos directamente de las pinturas (Hedges et.al.1998; Boschín, Hedges y Llamazares 1999). Por su parte, el análisis químico de los pigmentos permitió identificar en su composición la presencia de elementos vegetales del tipo CAM, presumiblemente cactáceas y en otros, una sustancia psicoactiva semejante al *cannabinol* (derivado del Hemp o cáñamo), lo cual resultó altamente sorprendente y abre una interesante posibilidad interpretativa que demanda ampliar los testeos (Llamazares et.al. 1999; Arado et.al. 2000). Debemos destacar además, que hasta el momento, Ancasti es la única región del Noroeste argentino en la que se conocen expresiones de arte rupestre características de la cultura de La Aguada o período de Integración.

El gran interés de esta zona reside asimismo, en que desde el punto de vista fitogeográfico corresponde a un ecotono de transición entre los valles occidentales y las llanuras orientales, en donde crecen naturalmente tupidos bosques de árboles de cebil (*Andenantha colubrina* var. *cebil*), una de las especies más extensamente usadas en la antigüedad en el área andina como planta sagrada. Debido a que sus semillas tienen poderosos componentes psicoactivos fueron utilizadas por los chamanes o sacerdotes para lograr estados de trance y comunicación con planos sobrenaturales, lo cual está extensamente demostrado tanto por la arqueología como por la etnohistoria (Perez Gollán y Gordillo 1993,1994; Perez Gollán 2000). Este hecho es de trascendental importancia para valorar el rol que esta área y el noroeste argentino en su conjunto, debieron haber jugado en el pasado. Dentro de la dinámica cultural que se basaba en el aprovechamiento de diversas franjas ecológicas tanto en sentido vertical como transversal, y la circulación e intercambio de bienes entre las diferentes zonas, Ancasti debió ser la puerta de acceso a las zonas bajas y la fuente natural de aprovisionamiento de semillas de cebil, las que a través de las redes de caravanas se distribuirían por el resto del Noroeste, llegando incluso hasta el norte de Chile y el sur de Bolivia. Diversos datos históricos han permitido dimensionar la extensión geográfica de este sistema de tráfico, e identificar algunos puntos y tramos principales de esta “ruta del cebil” (Perez Gollán 1994).

Gran parte de la iconografía del período de Integración al cual perteneció la cultura de La Aguada, puede considerarse como arte chamánico o visionario, en tanto se trata de imágenes de naturaleza figurativo-fantástica cuyos temas giran en torno a la trilogía antropomorfo-felino-serpiente, en múltiples combinaciones. En algunos casos las figuras híbridas (humano-zoomorfas) describen seguramente el proceso de transformación del chamán en jaguar, o la simbiosis con sus animales tutelares. En otros casos, la figura humana con atributos felínicos y ofídicos, aparece con armas, hachas y cabezas colgando de sus brazos; lo cual puede interpretarse como una representación del culto sangriento a la “cabeza trofeo”. Como todo lenguaje simbólico, este permite diversos niveles de interpretación. Uno de ellos seguramente



corresponde a la utilización de esta iconografía para la legitimación sobrenatural del poder terrenal de los señores (Perez Gollán 2000). En otro plano, estas imágenes –especialmente sus estructuras compositivas en base a oposiciones simétricas- condensan principios conceptuales básicos de la cosmovisión andina, como la dualidad; y también pudieron estar al servicio de la reafirmación de la espiritualidad y la identidad sociocultural (Llamazares 2001, 2002).

Bibliografía

- Arado, M.; A.M. Llamazares; A. Laguens; M. Laguens; A. Bosch y L. Ferrari 2000 Aportes de la toxicología a la investigación arqueológica y etnobotánica. En: *Acta Toxicológica argentina* 8(1): 45-46. Buenos Aires.
- Boschín, M.T.; R.Hedges and A.M. Llamazares 1999. Dataciones absolutas de arte rupestre de la Argentina. En: *Ciencia Hoy* 9(50): 54-65. Buenos Aires.
- González, A. R.** 1961-64 La cultura de La Aguada del N.O. Argentino. En: *Revista del Instituto de Antropología* 2-3: 205-250. Córdoba.
- Arte precolombino de la Argentina.** Buenos Aires, Filmediciones Valero, 1977.
- “Cultura La Aguada del Noroeste Argentino (500-900 d.C.) 35 años después de su definición” En: **Arte Precolombino. Cultura La Aguada. Arqueología y Diseños.** Buenos Aires, Filmediciones, 1988.
- Hedges, R. ; Ch.B.Ramsey; G.J. Van Klinken; P.B. Pettitt; Ch. Nielsen-Merch; A. Etchegoyen; J.Fernandez Niello; M.T. Boschín y A.M. Llamazares** 1998, Methodological Issues in the 14C Dating of Rock Paintings”. Proceedings of the 16th International 14C Conference. W.G.Mook y J.van der Plicht (Edts). En: *Radiocarbon* 40(1):35-44.
- Llamazares, A. M.** 1993 El arte rupestre de los parajes de La Tunita y La Toma, ladera oriental de la Sierra de Ancasti, Catamarca. (m.s.)
- “El arte rupestre de la cueva La Candelaria, provincia de Catamarca, Argentina” En: *Publicaciones del CIFYH* 50:1-26. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, 1999.
- “Arte chamánico del antiguo noroeste argentino” En: *Visión Chamánica* 3: 44-50. Bogotá, 2000.
- “Arte chamánico: visiones del universo” En: Llamazares y Martínez Sarasola Eds. **El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en América del Sur.** (m.s.), 1999.
- “La cultura de La Aguada: expresiones de arte chamánico del Noroeste argentino prehispánico” En: *Precolombart* 4. Museo Barbier-Mueller d’Art Precolombí. Barcelona, 2002.
- Llamazares, A.M.; M. Arado; M. Laguens y L. Ferrari 1999 Un inesperado hallazgo de cannabinol en pinturas rupestres de Catamarca, Argentina. (m.s.) Presentado al Congreso Nacional de Toxicología, La Plata.
- Pérez Gollán J.A.** 1994 Los sueños del jaguar. Viaje a la región de la sabiduría y de los señores iluminados. En: *Imágenes de la Puna y la Selva argentina*.pp.15-61. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino
- “El jaguar en llamas. La religión en el antiguo Noroeste argentino” En: Tarragó, M. **Los pueblos originarios y la conquista.** Nueva Historia de la Argentina Tomo I. pp. 229-256. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Pérez Gollán, José A. e I. Gordillo** 1993 Alucinógenos y sociedades indígenas del noroeste argentino. En: *Anales de Antropología* 30: 299-345. Instituto de Investigaciones Antropológicas (UNAM), México.
- “Vilca/Uturuncu. Hacia una arqueología del uso de alucinógenos en las sociedades prehispánicas de los Andes del Sur” En: *Cuiculco* - Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia 1(1) : 99-140. México, 1994.



The rock engravings of Narli, Iasos, (Turkey)

Federico MAILLAND, Elena MAILLAND

Abstract

The Bronze Age engravings of Narli rock are the first report of prehistoric art from Caria (Turkey). The altar rock consists of a flat limestone, lying on the ground, with a trapezoidal shape, at about 150 m from the actual seashore. The rock is finely engraved with pictures of two different styles: in the first style, three ships, a couple of fishes and a rosette are represented in “transparency”, with outlines and ribs, or respectively bone; in the second style, a two-headed snake and five footprints are represented by outline. The engravings are partially disappeared due to erosion, no relevant overlapping has been noticed. The round shape of the hulls and the presence in one ship of a large, rectangular sail, well over the deck, is a characteristic of Minoan ships and allows dating the pictures of the first style to the Middle Bronze age, not later than mid 16th century BC; for the pictures of the second style a later dating, to the beginning of Iron age, could not be excluded, though many examples in Middle East exist from earlier periods. The scene of the first style may refer to a religious idea, or to a propitiatory rite of Cretan seamen, with fishing as the main economic source. The pictures of the second style are a completion that confirms and strengthens the place as a holy site.

Riassunto

Le incisioni rupestri di Narli presso Iasos (Turchia)

Le incisioni rupestri di Narli costituiscono il primo reperto di arte rupestre in Caria (Turchia). Le incisioni sono state scoperte su una roccia altare piatta, di forma trapezoidale, al livello del terreno, a circa 150 m dall'attuale riva del mare in un'insenatura che potrebbe essere stata un antico approdo. Le figure appartengono a due differenti stili: il primo stile comprende tre imbarcazioni, due pesci e un rosetone, rappresentati in “trasparenza”, con la linea di contorno e la costolatura, rispettivamente la lisca. Le figure del secondo stile comprendono tre serpentiformi, di cui uno a due teste, e cinque pediformi, e sono rappresentate solo con linea di contorno. Le figure del secondo stile non si sovrappongono, ma rispettano e completano la scena del primo stile. Le incisioni sono parzialmente illeggibili a causa dei fenomeni di erosione. La forma rotonda dello scafo e la presenza in una nave della vela, larga e alta sopra la coperta, è caratteristica delle imbarcazioni minoiche e permette di datare le figure del primo stile al Bronzo Medio, non più tardi della metà del XVI sec. d.C.; per le figure del secondo stile non si può escludere una data posteriore, alla prima età del Ferro, sebbene vi siano esempi nel Vicino Oriente di raffigurazioni simili in periodi più antichi. La scena del primo stile è riferita a un'idea religiosa, o a un rito propiziatorio di marinai cretesi dediti alla pesca come fonte economica principale. Le figure del secondo stile completano la scena e rafforzano la sacralità del sito.

The town of Iasos on the coast of Caria (Turkey) occupies a small island, which is actually joined to the mainland by an isthmus. The town is situated at the bottom of the Gulf of Mandalya, flanked by two bays, that in ancient times formed two deep, natural and well defended harbours. Human settlement in Iasos appears to date back since the Early Bronze Age until late Byzantine era without any significant interruptions. The settlement was since the very beginning in strict relationship with people devoted to the seamanship, as put in evidence by Doro Levi¹ who started the operations of the Italian archaeological mission in Iasos on 1960. The first remains of a town of Iasos belong to the Minoan colonisation, at the beginning of the 2nd millennium; Mycenaean remains have been found over the Minoan structures; then the settlement continued in the same area during the Greek, Roman and Byzantine periods. More recent research in the area has been extended with both a underwater survey of the two bays² and a survey of the surrounding agricultural territory, or *chora*^{4,5}. The tracing of the rock engravings of Narli, near the same town of Iasos was carried out in 2002 when we joined the Italian Archaeological Mission under the



direction of Fede Berti.

The rock of Narli lies at about 150 m from the actual seashore, on the road from Iasos to Zeitr Kuyu, 3 km from Iasos. Limestone rocks are scattered over this area, but the presence of rock art had never been described before. The rock consists of a flat limestone, lying on the ground, with a trapezoidal shape: the bottom length, m 5.70, is parallel to the road, the height is m 3.15 and the top length, more irregular, m 4.20. A draw of the morphometry and engravings is presented in fig. 1. In the south-western corner a rectangular hollow is present. The dimensions of the hollow are cm 22 x 14 and cm 10 deep, it appears to having been hollowed in the rock in ancient times, as the edges are deeply irregular due to erosion (fig. 2). The rock is finely engraved by indirect hammering and the engravings are partially disappeared due to erosion. Some engravings have been rendered by a larger and deeper hammering.

The engravings

The most evident engraving from the centre of the bottom side of the rock is the picture of two fishes, suspended in vertical position, as catches. Both pictures are 75 cm long and 22 cm wide. Both fishes, carved by a large and deep hammering, present the outline and the bone (fig. 3). The picture on left is partially natural and has been completed by artificial carving.

In the immediate vicinity there is a scene with three snakes. Among them, one is two-headed and is cm 170 long, for over 50% of its length is parallel to a natural cleft of the rock. The two other snake-like pictures are much smaller and remain underneath the first one (fig. 4). On the left of the previous engravings, a flower-shaped picture seems to originate from a rosette (fig. 5). This is a circular picture, cm 16 in diameter, with a series of petals spreading radially from a central button. About 50% of the pictures have disappeared due to natural erosion. A pair of footprints (both cm 20 x 8) turns toward the rosette in its immediate vicinity.

On the bottom right a group of ships are engraved (fig. 6). Ship 1 is the largest, as it is cm 58 long and 50 cm high (including the sail). The figure presents the outline and the ribs, the mast and a rectangular, large sail, depicted in frontal view. The square over the sail may be interpreted as the frame for the ropes. On the stem there is a large, ibex-shaped figure-head. Stem and stern have a similar height. Two ideograms located near the sail (fig. 7) have not been identified. Ship 2 is smaller than the previous one (cm 24 x 16) and follows with the stem toward East. This figure also presents the outline and the ribs, but there is neither mast nor sail, and is provided with a high, tapered stem. The stern of the second ship, though incomplete due to erosion, seems lower than the stem. A third ship (cm 40 x 14) in the south-eastern corner of the rock, is depicted with the same characteristics of the two previous ones, i.e. with the outline, deck-hull, and the ribs. Ship 3 is also depicted without any sail, no other particular is evident, due to deep erosion of the rock surface here (fig. 8). The relief of Narli rock is completed by other footprints, one pair (height cm 16) (fig. 9) and an isolated footprint (cm 17 x 8). All of them appear as isolated from the context.

Discussion

The reading of the pictures carved on Narli rock raises the questions of their dating and of the interpretation of symbols. So far there is no report of any rock engravings in Caria. Therefore, no direct comparison is available to date Narli petroglyphs. The only rock art in the region is the prehistoric rock paintings of Latmos⁵, with pictures of human being, dating back to the Neolithic age.

About dating, no information is available from the engraving technique, as indirect hammering was already known in Europe and in the Mediterranean area since the Neolithic, and it was continuously in use during millennia without any variation. More information can be obtained from the analysis of picture typology and the comparison with pictures from Eastern Mediterranean and Aegean areas.

In this context ships and navigation become important. Fishing and agriculture were the main economic resources of Iasos during the Early Bronze Age, as for the Cycladic cities and the other settlements on the coast of southern Aegean Sea. The city lived for a long time in peace, without taking part in any major event, and trading with neighbouring towns¹⁶. The commercial relationship between Crete in the palatial age and the coast of Asia Minor is well known. There was a maritime empire controlled by Knossos with harbours in the islands of the Aegean Sea and on the Asia Minor coast^{17,18}. During the Middle Bronze Miletus and Iasos were part of that Minoan empire in Caria. The first organic paper on the morphology of ships depicted in the Aegean area was published in 1933 by Marinatos⁶ in the context of a study of Creto-Mycenaean seamanship. Later documentation supported or confirmed the work of Marinatos.

The first figures of ships in the Aegean area are depicted in Cycladic clay frying pans dating back to the Early Cycladic II⁷. As reported by Doulmas^{8,9}, even by comparison with Naxos petroglyphs¹⁰, those boats were represented with a linear hull, high stern at 90° with the keel and a spur-shaped stem. The fish on the



stem could be interpreted as a figure-head. The ship impressed on the disk of Phaistos, even if schematic in style, has a similar shape, with the spur-shaped stem and the fish-head. The pictures of boats in the Aegean area maintained the same shape from the Early Bronze to the Late Bronze Age, according to Clelia Laviosa.¹¹ He compared the shape of the Mycenaean ships carved on pottery from Phaistos, with those of the above mentioned protocycladic ships, as well as with that carved on an *askos* from Orchomenos, all dated back to the Early Cycladic II. The protocycladic ships, as underlined by Laviosa, were only row-boats; the use of the sail appears in later periods, the earliest figures were depicted on the sword from Dorak, belonging to the Early Cycladic III. Moreover, even after the appearance of the sail, the hulls maintained their angular shape, with a spur-shaped stem and a high stern, with the adjunct of a central mast as evident from the Minoan pictures on prepalatial and protopalatial seals, reported by Marinatos. On the other hand, the rounded hull appears for the first time in the Aegean area in the pictures of Minoan ships, while according to Laviosa it is already characteristic of the Egyptian boats since the 3rd millennium, as well as of the Cypriot and Phoenician ships since the 15th century BC, unlike the Mycenaean ships, for example.

In the Medinet Habu relief (Ramses III, XIX dynasty), the Egyptian boats with the characteristic rounded hulls attack from both sides the ships of the Sea Peoples (Mycenaean according to the current interpretation), which had linear hull, stem and stern at 90° with hull and bird-shaped figure-head. The structure of the Mycenaean boats, very different from the Minoan tradition, was accurately described by Avilia, who recently confirmed in his *Atlante*¹² the development in the Aegean area of two different models. The first one, based on a sharpened, protruding stem, that became a spur in later periods, will later develop in a warship; the second one, characterised by a round shape, where the oar was based on the paddle, was the model of a slower, but more capacious, merchant ship. The shapes of the hulls and of the sail confirm the dating to the Middle Bronze of the ships in the petroglyphs of Narli. As observed by Giorgianni¹³, in Aegean region the boat pictures of the Middle Bronze show a progressive evolution toward the round shape, while the spur-shaped keel disappears. Data from the Middle Bronze Age points to Crete as the main originating area of pictures, the round hull as the most represented one and the use of sail as the preferred, but not sole, propulsion. According to the same scholar, the modified hull, from spur-shaped to round, is consistent to economic criteria and reflects the changed lifestyle of the palatial age, with the incoming *pax minoica* and the end of the Cycladic piracy. In the Aegean area, the sole round hull-shaped boats already reported are those from Filippi¹⁴, in Greece, also ascribed to the Middle Bronze.

The presence of a deck in the ships of Narli rock corresponds to what Clelia Laviosa reported about boats with a round hull, in contrast with the Mycenaean boats, with a linear hull, that have been defined as “empty” because they have no deck. Laviosa ascribed the presence of a deck to the Phoenician ships, and considered this particular as in contrast with the presence of ribs, typical of Mycenaean ships. The ribs were rendered by a series of vertical lines that join the deck to the hull in the ship from Pylos, dated to the Late Helladic III C1, and depicted on a pottery from the Tragana *thólos*. In a similar way, the ribs were rendered on the broadsides of the clay ship from Philakopì (Melos), characterised by a linear hull and stem and stern at an angle. In the engravings of Narli, on the contrary, both elements, deck and ribs, are present in all ships, either with or without sail. As mentioned above, the typology of the ships in the Aegean area has been carefully investigated, but only by considering the shape of the hull, with or without mast and sail. The scholars who studied the ship typology in the Aegean area generally avoided to distinguish between rectangular and square sails: all shapes of sails that preceded the triangular shape (or Latin sail) were defined as square sails, without further analysis.

However, shape and position of the sail do provide important information. The large, rectangular sail, well over the deck is a characteristic of ships of the Middle Bronze Age, as portrayed on the Egyptian paintings or bas-reliefs, and in Akrotiri frescoes from Santorini. In the ancient Egypt, the first ships of the Old Kingdom, from the Pharaohs Snefru and Sahu-Re, were equipped with a high and narrow sail and a boom fixed on the deck. Starting from ca. 2,300 BC the sail became large (the previous one was high) with a boom well over the deck that could be adapted to the direction of the wind¹⁵. This is evident, for example, in a bas-relief from Deir el-Gebrawi, depicting a fleet of three ships with the sails as described above: one has a two-footed mast (the most ancient type), while the other two have a single mast, in the centre of the hull. The same were the ships of the expedition of Queen Hatshepsut, who sent a fleet of 5 ships to Punt for a commercial purpose, as reported in the bas-reliefs from Deir el-Bahari. In this scene, dated to the XVI century BC, the ships were depicted with a larger than high sail, fixed on the boom, well over the deck. The sail, depicted in frontal view, along the ship length, responds to a conventional representation. In fact, the ships of that age, with the sail fixed to the masthead and the boom, could proceed only with the aft wind: the side wind, in absence of keel, would have sent the ship leeway. Similar to Hatshepsut ships, the Minoan



boats had, in addition to the single mast, a large sail, a boom well over the deck, and a slim, high stem, like the ship 2 of the Narli engravings. Near the end of the second millennium the boom was removed and the sail was fixed to the masthead by ropes, in both the Egyptian and in Phoenician boats. At that time the sail shape changed and became square, with the ropes hanging from the masthead. Therefore, the presence of a rectangular sail confirms a dating not later than the middle of the second millennium BC.

The lack of a rudder in Narli ships does not give information on dating. In ancient times, the ships did not have a rudder, but they were steered by two stern oars, well evident in ship pictures since Egyptian and Minoan times, until Roman age. No trace of stern oars is evident in ship 1 of Narli; ship 2 presents erosion phenomena in the stern. In ship 3, two parallel lines over the deck may be interpreted as the stern oars.

In conclusion, the engraving of ships on Narli rock corresponds to a shape of the hull and sail that was in use during the Middle Bronze Age and to a convention that used to represent the sail in frontal view with the hull on side. The engraving is comparable to the fleet fresco from Akrotiri and allows to draw a conclusion on dating not later of 1,500 BC. The ibex-shaped figure-head in Narli ship 1 is not comparable with other ship pictures in the Aegean area. It has, however, a reference in Egypt, in the equipment of Tutankhamon¹⁹grave. It is a model of ship in alabaster, carrying the cartouches of Tutankhamon and of Queen Ankhesenamun, and belonging to the late XVIII dynasty (XIV century BC).

A figure-head of what resembles a horny animal is also depicted on the stem of a ship painted on an amphoriskos from Skyros, of Late Helladic IIIc (XIII century BC)²⁰. The ibex of Narli ship is provided with body and hooves, tail and horns, as the figures from Anatolia and from the Palaestian-Sinaitic area. In Anatolia, similar figures carved by hammering are known from the area of Tirisin²¹, from Palanli cave (III style) and from Hakari²² area (II style). These schematic pictures belong to a period starting from the beginning of the metal age until the end of the Bronze Age. In Sinai, the ibex had the function of sacred animal, and it has been carved in thousands of rock engravings, divided in styles that have been related to a precise chronology by Emmanuel Anati²³. In particular, the schematic picture of ibex, belonging to IV A style and ascribed to the late Early Bronze Age, is characterised by a line for the body, four perpendicular segments for the hooves, and long crescent-shaped horns, similar to the picture of the figure-head in Narli ship 1. The engravings of earlier periods in the same area were characterised by a naturalistic style, and much more complete in details, while engravings were completely absent during the first millennium BC. Schematic figures of quadrupeds, rendered by parallel lines and related to a Bronze Age context, are known also in rock engravings from Macedonia (Greece)²⁴.

The boats are associated with pictures of fishes, both groups of figures belong to the same style, having been represented in “transparency” (or x-ray style), with outlines and ribs, or respectively bone. The fishes are vertical, suspended as catch, maybe an offer to a deity. The conventional, “transparent” figure of fishes has no comparison in the Aegean area, but is not unique, as similar figures are known in rock engravings from Alta (Norway)²⁵: in that site, prehistoric rock art has been reported, with “transparent” pictures, not only of fishes and boats, like in Narli, but also of quadrupeds, like elks and deer. The flower-shaped engraving that originates from the rosette gives a more difficult interpretation. The decoration in rosettes with large petals, like the figures of flowers, is common in Knossos and Akrotiri frescoes, and in Minoan pottery paintings as well. The engravings of Narli rock belong therefore to the same cultural horizon of the previously discussed pictures, but their significance is unknown, as it is unknown the meaning of the two ideograms, that do not resemble any of the known ideograms or characters belonging to writing from Crete or from ancient Carian people.

The snake-shaped figures look like a different style, being depicted with the outline only, without any anatomic detail. The snake-shaped figures look like a different style, being depicted with the outline only, without any anatomic detail. The two-headed animal engraving may be compared to the figure of a two-headed goat in the rock art of Anatolia²¹. The two-headed snake has previously been interpreted as a symbolic or myth; in the Egyptian Pantheon, namely Nehebkau, a benevolent deity, is associated to the solar disk. In Cretan Pantheon, the Snake Goddess was represented with one snake per hand. This Goddess is considered the most important deity of Minoan religion, a Goddess of the home and family, but also of trees and maybe of death²⁶. Snakes are also recurrent in several religions of the ancient times, while in the Hebrew tradition the snake is always associated with evil, this is not true for other religions. Snake cult, or snake engravings relating to a cult, are present in the Negev (Israel) at Har Karkom, site identified by Anati²⁷ as related to the tradition of Hebrew Exodus: all the snake-shaped figures there belong to the IV A style (second half of the III millennium BC). In Greek mythology, a two-headed snake is coiled in the golden apple tree of the garden of Hesperides; later on, the snake is associated to Aesculapius cult. This cult is reported in Iasos, and a ΙΑΣΩ, daughter of Aesculapius, appears in the foundation myth of this city on



the Carian coast. The image of $\text{IA}\Sigma\Omega$, associated with a snake over an altar, is reported on a coin ascribed to Iasos by Scipione Maffei, but that coin is today believed to be false²⁸. Beyond the Mediterranean Sea, snake cults, were practised during the Iron Age by the Celts, in Galicia, but also at Gundestrup²⁹ and in Valcamonica^{30,31}, where the snake figure is associated with the image of God Kernunnos. The scene on Narli rock may lead to the interpretation of the God Snake as patron of seamen and fishermen. Until now, the snake has been considered as a symbol of the earth. Now the engravings of Narli suggest an unusual association of the snake with the sea. The vicinity of Narli to Iasos also raises the question of the association of the snake with the foundation of the city.

The footprints belong to the same style of the snake-shaped figures, as they had been carved on the rock only as an outline, without definition of toes. These footprints, or *plantae pedis*, can be compared with those of rock art in Europe, Middle East and northern Africa. In the Middle East footprints are frequent, or even common, on Negev and Sinai petroglyphs²³. In Valcamonica, several footprints are well known in rock engravings throughout the region, and 108 footprints have been carved on just one rock (“roccia delle impronte”, or rock n° 6 at Foppe di Nadro³¹). In prehistoric rock art, footprints are considered as sacred elements, that consecrates the image or the rock on which is carved. Footprints have been dated in the Negev desert¹⁴ starting from the Early Bronze Age, in Valcamonica³² and at Alta²⁵ starting from the Iron Age, but they are also present in later times, e.g. in the Roman period, both in the Negev and in Valcamonica. At the site of Mt Hymettos (Greece) fifteen pairs of ancient foot outlines had been carved into the bedrock. Two pairs of these footprints accompany a late fifth-century inscription in an erotic context³³. The footprints of Narli are in a different context, as they are probably associated with a sacred place.

Conclusion

The rock engravings of Narli never overlap with each other, with only one exception, a short linear tract over a footprint. The pictures belong to two different styles. The ships, the fishes and the rosette could be dated to the Middle Bronze Age, not later than the middle of XVI century BC. For the snake-shaped figures and the footprints, the beginning of the Iron Age could not be excluded, though many examples of such kind of engravings already exist in Middle East since the late Early Bronze Age. Uncertain is the date of the flower-shaped picture, carved by a deeper hammering than the rest of the engravings. The scene of the first style may refer to a religious idea, or to a propitiatory rite of Cretan seamen, whose main economic resource was fishing. The location of the rock, on the seashore, in a coast inlet, suggests that the altar rock was near a landing place. The survey of the surroundings did not reveal any structure possibly related to the rock engravings; an more elaborate underwater survey may be advisable. The pictures of the second style confirm that the rock may have been a religious place in the past. The main justification is the two-headed snake-shaped picture that overcomes all the other figures with its dimension (m 1.70 in length). Both the snakes and the footprints recall spiritual symbols: sea gods and earth gods, respectively. It is important to note that all the figures of the second style and the rock morphology are typical of the Bronze Age. Therefore, they can be considered as a corroboration of the idea that we are dealing with a holy site, regardless of their dating.

Acknowledgements

We gratefully acknowledge Fede Berti for comments and suggestions, Alberto Marretta for helping with the scanning of illustrations and Ida Mailland for the morphometric drawing.

References

- Doro Levi : Le due prime campagne di scavo a Iasos, *ASAA XXXIX-XL, N.S. XXIII-XXIV* (1961-1962), 1963: 505.
- Fede Berti, Paola Desantis: Indagini subacquee a Iasos di Caria (Turchia) in *Atti del II Convegno Nazionale di archeologia subacquea*, Castiglioncello, 7-9 settembre 2001, A. Benini & M. Giacomelli Eds., Edipuglia 2003, Bari, pp. 21-34.
- Sinus Iasius I: Il territorio di Iasos: ricognizioni archeologiche 1988-1989, *AnnPisa* s.III, vol. XXIII, 1993, 3-4: 847.
- Raffaella Pierobon Benoit: La chora di Iasos. *Bollettino dell'Associazione, Iasos di Caria* 2002, 8: 17.
- Exhibition: Ancient Images of Man: The Prehistoric Rock Paintings of Latmos (Western Turkey). “Luigi Pigorini” National Prehistoric -Ethnographic Museum, Rome, September-November 2003.
- Spyridon Marinatos: La marine créto-mycénienne. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1933, LVII: 170.



- Papathanasopoulos, G., *National Archaeological Museum: Catalogue of Neolithic and Cycladic Collections (in Greek)*, "Melissa" editions, Athens 1981, p. 174, fig. 96
- Christos Doumas: ΚΟΡΦΗ Τ' ΑΡΩΝΙΟΥ. *Archaiologikon Deltion*, 1965, 20:41.
- Christos Doumas: Remarques sur la forme du bateau égéen a l'âge du Bronze ancien. *Valcamonica Symposium, Actes du Symposium International d'Art préhistorique*, Capo di Ponte 1970: 285.
- Christos Doumas: Le incisioni rupestri di Nasso, nelle Cicladi. *BCSP* 1967, 3:111.
- Clelia Laviosa: La marina micenea, *Annuario della scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente*, 1969-70, XLVII-XLVIII:7.
- Filippo Avilia: I Micenei ed il mare: Il Mediterraneo entra nel mito. In: *Atlante delle navi greche e romane* IRECO, Roma 2002: 36
- Gianfranco Giorgianni: Considerazioni sulle tipologie delle imbarcazioni egee. *Επι ποντων πλαζομενοι, Simposio italiano di studi egei, dedicato a Luigi Bernabò Brea e Giovanni Pugliese Caratelli*, a cura di Vincenzo La Rosa, Dario Palermo e Lucia Vagnetti, Roma 1998:321.
- Giorgio Dimitriadis: L'arte rupestre ellenica: nuove prospettive. *BCSP* 1999, 31-32:151.
- Douglas Phillips-Birt: *A history of the Seamanship*. 1971, George Allen & Unwin Ltd.
- Paolo Emilio Pecorella: La cultura preistorica di Iasos in Caria, *Missione Archeologica di Iasos, I*. Giorgio Breitschneider Editore, Roma 1984
- Barbara & Wolf-Dietrich Niemeier: Mileto nell'età del Bronzo: un ponte tra il mondo Egeo e l'Anatolia. *Bollettino dell'Associazione, Iasos di Caria* 2000, 6: 27.
- Paolo Belli: Iasos, architectural structures of the Middle-to-Late Bronze age layers, in *100 Jahre Österreichisches Forschungen in Ephesos* (Akten des Symposiums, Wien 1999). Hrs. F.Krinzinger, Wien 2000:217.
- T.G. Henri James: Tutankhamon, Catalogo della Tomba di Tutankhamon, p. 312.
20. Spathari, E., *Armenizontas sto Chrono: To ploio stin elliniki techni*, Kapon editions, Athens 1995, p. 49, ill. 47.
- Muvaffak Uyanik: Ricerche preistoriche nell'Anatolia sud-orientale. *BCSP* 1970, 5:159.
- Emmanuel Anati: Arte preistorica in Anatolia. *Studi Camuni* 1972, 4:51 pp.
- Emmanuel Anati: *L'arte rupestre del Negev e del Sinai*, collana Le orme dell'uomo, Jaca Book ed. Milano, 1979.
- Patience Grey Mommens: Rock engravings from Mt. Pangeion (Macedonia, Greece). *BCSP* 1984, 21:10.
- Arvid Sveen: Rock carvings, Jiepmaluokta Hjemmeluft, Alta at 70° North. Vadsø, Norway 1996:68 pp.
- John Sakellarakis: The Snake Goddess: one aspect of the Minoan Goddess. *BCSP* 1972, 9:149.
- Emmanuel Anati: The riddle of Mount Sinai ñ archaeological discoveries at Har Karkom. *Studi Camuni* 2001, 21:192 pp.
- Gian Piero Ghini: Iasos: i miti delle origini, i racconti della fine. *Bollettino dell'Associazione, Iasos di Caria* 1999, 5: 22.
- Flemming Kaul: Il calderone di Gundestrup. In: *I Celti*, Ed. Bompiani, Milano 1991 p. 538.
- Angelo Fossati: L'età del Ferro nelle incisioni rupestri della Valcamonica. In: *Immagini di un'aristocrazia dell'età del ferro nell'arte rupestre camuna*, contributi in occasione della mostra, Castello Sforzesco, Milano 1991-1992 p. 11.
- Tiziana Cittadini Gualeni: Itinerari di visita all'arte rupestre camuna. In: *Valcamonica preistorica*. Edizioni del Centro, 2001 p.65.
- Angelo Fossati: Cronologia ed interpretazione di alcune figure simboliche dell'arte rupestre del IV periodo camuno, in *NAB*, vol. 5, Bergamo, 1997.
- Merle K. Langdon, Hymettiana I, *Hesperia* 54:3, p. 257-270, pl.69-76, 1985.

Captions of figures

Figure 1: Narli rock ñ Morphometric drawing and engravings

Figure 2: rectangular hollow

Figure 3: engraving of fishes

Figure 4: drawing of snake-shaped figures

Figure 5: engraving of flower and rosette

Figure 6: drawing of ships n° 1 and n° 2

Figure 7: ideograms

Figure 8: drawing of ship n° 3

Figure 9: particular of footprints





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



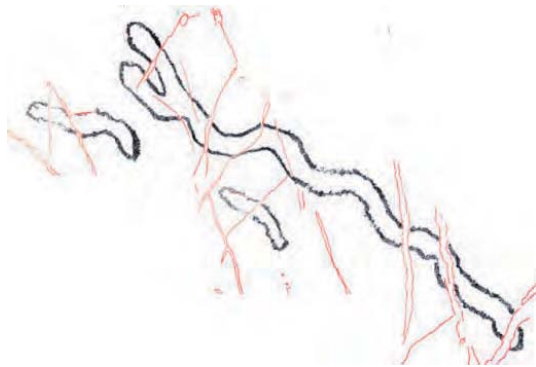


Fig. 4



Fig. 5

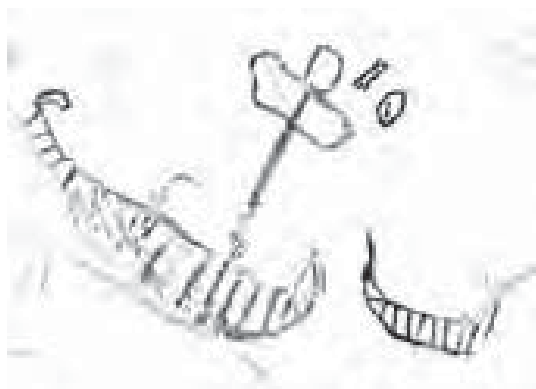


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Ethnographical approach to study rock art in the context of India

Bansi Lal MALLA

Summary

The study of rock art in India and Europe began late in the nineteenth century. So far rock art has been interpreted with different theoretical orientations, generally based on vague and misguided notions of 'primitive mentality'. Primitive man is denied of having "deeper aesthetic feelings" and being capable of "the highest moral and intellectual speculations". Following the evolutionary approach – i. e. accepting the propositions about human cognitive development and the process of evolving emergence of language – "scientific" claims have been made for the "origin of art". But we should not ignore the fact that in the old world the cosmocentric view dominated the lifestyle. Even the authors of rock art and sages of the Upanisadic philosophy revealed the same experience of the cosmos and man's place in it. Both traditions look at the universe through sacred artifacts. Interestingly, the classical Indian theory of art is consistent with the context of what is known today as aboriginal art. The fundamental intuition, motifs and styles of rock art persist in their art.

The art of mural paintings may have existed in the civilisation of the Indus Valley, but we do not have any concrete example of this type. However, a variety of such decorative paintings are noticed on the pottery discovered from that area. The excavation of chalcolithic sites yielded a large number and variety of painted pottery with geometric designs, similar to those in evidence in prehistoric rock paintings or in contemporary tribal mural art. The tradition of wall paintings seems to have continued but for lack of evidence we have no examples until the beginning of the historical period. Paintings emerge in this period as a very distinct and cultivated art among royalty and elite sections of society and a very popular tradition among the rural and tribal population of India. In the different regions of the world where traditions have best been preserved and where Rock art has persisted until recent times, its interpretation has often been sought in current popular beliefs. It is a general belief that traditions never die but simply change as time passes. The forebears of contemporary tribal people had a variety of ways to express the magic of their beliefs, rituals and taboos. Current myths and traditions can offer us tools for analysis, elements for thought, but not, of course, ready-made answers. They can provide an approach to the study of rock art, which is complementary with that of archaeology, even though it often holds certain dangers.

1. Backdrop

The artistic tradition of India is one of the oldest and richest in the world. Beginning with prehistoric rock paintings, and finding expression in a vigorous school of modern art, the tradition spans more than 10,000 years with the production of art treasures. It comprises of masterpieces in all major artistic media such as painting, architecture, sculpture, terracotta, metal work, textiles and ceramics.

Rock art is one of the richest cultural resources in the world and depicts the earliest expressions of humankind. This prehistoric art perhaps comes to signify the underlying philosophies and the world-view of ancient people, and tells us about the soul of a community, its thoughts, beliefs and emotions. It is associated with cultural values, particularly in countries like India and Australia, where this art is a part of the living cultural heritage of its native population. Fortunately, India (Fig. 1) has one of the world's six major repositories of prehistoric rock art, and is the first country in the world to discover it in 1867 A.D. at Mirzapur, Uttar Pradesh. The other places of the globe are South-Western Europe, Russia, North Africa, South Africa and Australia.

The origin and antiquity of Indian paintings may be traced in prehistoric rock paintings. The art of mural paintings may have existed in the civilisation of the Indus Valley, but we do not have any concrete example of this type. However, a variety of these decorative paintings are noticed on the pottery discovered from that area (Fig. 2). The excavation of chalcolithic sites yielded a large number and variety of painted pottery



with geometric designs, similar to those in evidence in prehistoric rock paintings or in modern tribal mural art. The tradition of wall paintings seems to have continued but we have no examples until the beginning of the historical period. Paintings emerge in this period as a very distinct and cultivated art among royalty and elite sections of society and a very popular tradition among the rural and tribal population of India. In the different regions of the world where traditions have best been preserved and where rock art has persisted until recent times, its interpretation has often been sought in current popular beliefs. It is a general belief that traditions never die but change as time passes. The forebears of the present day tribal people have a variety of ways to express the magic of their beliefs, rituals and taboos. Current myths and traditions can offer us tools for analysis, elements for thought, but not, of course, ready-made answers. They can provide an approach to rock art, which is complementary with that of Archaeology, even though it often holds certain dangers.

1.1 Indian Art: A Conceptual Framework

The study of rock art in India and Europe began late in the nineteenth century (1867) with the discovery of rock paintings from the Kaimur ranges of Mirzapur (India), Altamira in Spain 12 years later, and caves of Southern France. So far rock art has been interpreted with different theoretical orientations - generally based on vague and misguided notions of "primitive mentality". Primitive man is denied of having "deeper aesthetic feelings" and "highest moral and intellectual speculations". Following the evolutionary approach - addressing the propositions about human cognitive development and the process of emergence of language - "scientific" claims are made for the "origin of art". But we should not ignore the fact that in the old world the cosmocentric view dominated the lifestyle. Even the authors of rock art and sages of the *Upanisadic* philosophy reveal the same experience of the cosmos and man's place in it. Both traditions look at the universe through sacred artifacts. Interestingly, the classical Indian theory of art is consistent with the context of what is known today as aboriginal art. The fundamental intuition, motifs and styles of rock art persist in their art. Interestingly, the text of the classical Indian theory of art is consistent with the context of what is known today as aboriginal art. The fundamental intuition, motifs and styles of rock art persist in their art.

Indian art is believed to have two streams of expressions from the earliest historical period i.e. '*Margi*' (classical) and the '*Desi*' (vernacular), both of them forming two banks of the river of the arts. The '*Margi*' or monumental tradition, rooted in ancient *Shilpa* texts was influenced by the sensibilities of changing patron and environment. Many great schools of hereditary craftsmen flourished under the patronage of the royal courts within this tradition. But the arts and skills of village societies operated through the vernacular form of artisan guilds. Fairs, festivals and pilgrimage provided the catalyst, the generating force for creative expression in rural societies. In fact, the solar and lunar calendars in the Indian sub-continent mark the rituals, ceremonies and festivities. These ceremonies and festivals re-voke the perennial interrelationship of the five primal elements – water, earth, air, fire and ether. In each festival there is the rhythm of creation, consecration, worship and either throwing away, or burning, or immersion. In the temple an icon is permanent and the worship is in a set routine.

All world religions view the universe as God's artefact. God is the supreme Artist. God's work is the natural world, visible to the human eye. The *Upanisadic* sages described it as the Cosmic tree. At the symbolic level, "This tree is the great world mother, the Goddess of Nature who nourishes all life with the milk of her breast". The metaphor of Cosmic tree shows that the sacred is the proper context of both art and nature. Man is inseparable from nature. Man as a part of nature imitates God's primordial works of art. What he does, as an artist, is "cosmography", a kairological art on which all types of arts are based.

The Indian theory of aesthetics is deeply rooted in the triple principle of *satyam* (Truth), *shivam* (Goodness/auspiciousness) and *sundaram* (Beauty). *Satyam* (Truth) is paired with *rtam** (Cosmic Order) in the famous passage of *Rgveda* (X.90.1), which says that both of these were born of kindled *tapas*. *Tapas* is the basic effort and form of the manifestation of existence, creation and bliss from the basic cause. This relates to the primary analysis of creation, where Reality is seen in two forms i.e. *rtam*, the kinetic aspect of order and *satyam*, the potential aspect of Truth. Thus *rtam* is the framework in which the process of creation, sustenance and dissolution operates. Its most important meanings include Cosmic Order, Truth, Nature (*Dharma*), Beauty and Continuous Flow. It regulates the cosmos into a systematic whole.

The true aim of the artist is not to extract Beauty from nature, but to reveal life within life, the Noumenon within phenomenon, the Reality within unreality and Soul within matter. When that is revealed, Beauty reveals itself. So all the nature is beautiful for us if only we can realise the divine ideas within it. To express the Truth is the virtue of the artist. In it he is not bound either by subjective inclinations or by objects or



facts in themselves; he is free, what is true is beautiful. What is beautiful is delighting. The freedom of man lies thus in delight. To live this life of Truth is the way of man's being. The works of art thus enables a man to move from quantity to quality, from fact to Truth and from utility to Beauty.

Beauty is not embodied in matter but it belongs to the spirit and can only be apprehended by spiritual vision. It is subjective and not objective. There is no Beauty in natural phenomena, every object is properly fitted to fulfil its parts in cosmos, yet the Beauty does not lie in the fitness itself but in the divine idea, which is impressed upon those human minds which are turned to receive it. Indian artists always insisted upon spiritual Beauty.

The Indian art is struck by an extraordinary feat of traditional thought – streams of thoughts, which are both simple and complex. At one level, simple words are used so that everybody can understand the nature of art and art of nature. But at a higher level it becomes 'cosmology' instead of simple explanations. Religion plays an important role in Indian art. Perhaps nowhere else has there been a richer and more varied spiritual heritage than in India. The icons play an important part in religious worship in India. It is only with the help of images that the gods and goddesses can be visualised. Although little is known about the religious beliefs of prehistoric India and the Indus civilisation, it can safely be assumed that this art too served religious purposes. The art for purely aesthetic purposes came into being in the modern times under European influences and was alien to traditional Indian society. The classic Indian architecture and sculpture are inescapable from Indian religion. Similarly, traditional Indian paintings are dedicated to the belief system. The purpose was to create a bridge between the human and the divine.

When viewed at the level of perception and experience, Indian expression of art are held together by an integral vision that generates life an art, part and parcel of a single totality where life functions and creative art are inseparable from myths, rituals, festivals and ceremonies. No dichotomy between the sacred and profane, life and art is found. The human and the divine form a continuum, in a constant movement of interpretation and transformation.

1.2 Village Paintings

In all ancient cultures belief and ritual occupy an important place. Often they are unable to discern the proximate or remote cause of natural calamities by reasoning, therefore they attributed to the wrath of malevolent spirits who were annoyed or angered for one reason or another. An attempt is then made to appease the malevolent spirits or god. It is not only for the negative purpose of warding off diseases and disaster but also to invoke their blessings for peace, prosperity, abundant crops, health, cattle and numerous happy children. Different cultures have different ways to do so. For instance, in the Saora (tribe) invocation, the chanting words are less important as compared to the Santal (tribe) invocation. It is the production of icons, which are in focus. For Saoras the icon becomes the 'symbol of will and realisation of dream or goal, both negatively and positively'. The worship of gods and spirits takes many forms and a vast complex of ritual – religious ceremonies may be associated with it. But quite often they are a combination of (1) ritual chanting, invocations or incantations (2) certain purification rites involving a person or persons offering the worship and the physical space where it is being sanctified (3) physical objects such as food or drinks, flowers, incense, etc. and (4) accompanying plastic visual or performing arts, such as specially designed paintings, icons, murals and songs and dances. All these activities have a ritualistic significance. The performer could either be a priest (Pl. 1) or the head of the household. The drawings on the mud walls of Saora (Pl. 2), Warli (Pl. 3) and Rathwa (Pls. 4,5,6,7) houses are part of the world-wide phenomenon of traditional cultures finding its expression in mural paintings of mud walls.

In Orissa the art of icon making is found only among the Saoras. It is confined to the hill settlements of the Saora tribe that lives in the Pottasinghi area of Gunupur sub-division of Koraput district and in the Parlakamedi and Chandragiri areas of Ganjam district. Saora icon making is primarily related to matters of health and death, epidemic and disease and childbirth. The Saora icon drawn on the walls and is locally called *ITTALAN* (*ID* = to write; *KITALAN* = a wall). The term varies from one area to the other. Saoras living around Chandragiri refer to it as *ANITAL* (*KINTAL* = wall, the drawings on the walls are called *ANITAL*). Similarly, the Pithora painters of western India call painting, "writing" *LIKHANA* and painter, "writer" *LAKHERA*. Infact many traditional societies have no formal term for art, no separate word for artist. The majority of their people can paint and carve. The priest may have the privilege for producing paintings and songs in ceremonies. Sometimes other members of a clan may hold such a status.

Most tribal communities like Rathwas, Saoras and Santals believe that health and continuity of life are natural whereas disease, sickness and death are unnatural, and that these natural unnatural phenomena are the work of malevolent spirits who need to be won over with offerings and worships. The icons thus follow



the first act of ritual divination. Before drawing the icon the priest (*kudan*) worships the village gods and other important deities including the ancestors installed within the village boundary.

The major icon is drawn on the wall close to the entrance of the house (Pls. 3,4) or on the wall facing front door of the house. The icons include drawings of men, women, animals, flowers, fruits, line designs, heavenly bodies, means of transport including bicycles, jeeps, aeroplanes; one can also find furniture, food grains, agricultural implements, weapons and any other conceivable thing in the house. The icons of ancestors are generally drawn on the inner side of the wall in some inconvenient place away from light so that they are not easily seen by visitors. The icons are generally drawn by the priest (*kudan*) or the sorcerer of the village or any male member who knows the technique of drawing the icons. The icons are always made in the morning. The first preference is however the priest. The housewife prepares some powder of white rice, adds water to obtain the density of a white paint, and gives it to the priest (*kudan*) to start the drawing of the icon. The woman prepares this paint after her bath and on empty stomach. The day before the portion of the wall to be used was given a clean wash with a diluted mixture of local red earth and water. The icon drawn on the wall is kept as such until it is repeated the following year.

There is a prescribed season to draw these icons, but no specific dates. The icons are generally drawn in September/October (*Ashvina*). The appropriate time also varies from place to place. The Saoras of Guma area of Parlakimedi subdivision draw the icon in the month of Margasir during any eating ceremony of new food. The date of observance largely depends upon the availability of a priest, the consensus of the people observing it, and the economic viability of the household. Nowadays, the core of the ritual generally coincides with the worship of the Goddess Durga by non-tribal society.

The Saora paintings evidently combine both magic and religious rituals. It operates through words as spells and also a series of rites and that too through the media of spirits. It is also an attempt to directly acquire power over supernatural forces, as in all forms of magic.

In Savara (Saora) settlements of Seetampeta Mandal of Srikakulam in Andhra Pradesh one can find three types of icons. A first one is connected with '*chukkalapanduga*' and is performed to please the dead woman by a widower who remarries, as it is believed that the spirit of the dead woman may harass her husband for remarrying another woman. The second type of icon is usually called '*Konda Loddalu*' (crops cultivated on hill slopes) and is performed to please the hill goddess as well as evil spirits in order to have a good yield of crop. The household offers bits of cooked food in front of this type of icon. One can also find a third type, the paintings of the Mother Goddesses. This goddess is propitiated by the entire village for protecting it from evil spirits coming from different settlements. In the Savara religious system there are three functionaries i.e. '*Yajjodu*', '*Jannodu*', and '*Disari*'. The '*Jannodu*', the central figure of religions functions, goes into trance and directs the household to perform '*Chukkalapanduga*' to please the spirits. On the instruction of '*Jannodu*', *Yajjodu* prepares the icon. If there is any shortfall in the content, '*Jannodu*' goes into trance again and directs the artist to rectify it. Once the icon is ready the '*disari*' fixes the auspicious day and time to perform the ritual. On this specified occasion and under the direction of '*Jannodu*' an elaborate ritual is performed in which a male buffalo, or a pig or a goat, is sacrificed and the feast in the village is subsequently arranged.

The making of *Osakothi* (*osa* = penance *kothi* = sacred space) ritual paintings in Orissa is also an echo of an Pan-Indian tradition. The *Osakothi* ritual complex is one of India's finest living traditions centring around annually - produced folk murals of goddesses and gods. Its close parallel is seen in the ritual relating to Rathwa mural paintings in Gujarat. In both the cases there is transformation and re-enactment of the visual image. The act of painting is associated with being possessed by divine spirits, singing, dancing and invocation. The Pithora painters of western India execute the creation story, which is said to have originally been "written" by the God Pithora. The priest identifies the painted figures. He goes into trance and, taking up the sword, moves from one end of the painting to the other. He accounts for each form, and identifies them one by one. Animal sacrifice follows the painting ceremony. Once the ritual is completed, it is believed, God Pithora stays on the walls of the house where he has been installed, and its inhabitants live with him forever.

The tradition of *avahani* (invocation) and *visarjan* (bidding farewell) to the paintings are intrinsic to the ritual art. In the case of *Ayyappan* worship in Kerala, as also the making of an image of Kali, the subsequent performance of *Mudiyettu*, and the obliterate action of the image in trance, the spirit of the painted deity is transferred to the body of the actor as Kali. The Kerala performance has close connection with the trance dances of Kumaon.

The Pithora is believed to be a ritual wall painting *Mandali* rendered to propitiate the fertility deity Pithora by the Rathwa, the Bhil and Bhilala *Adivasis* (tribes) in Gujarat and Madhya Pradesh. The main myth



is painted with a sacred enclosure (*cok*) which is a rectangular space. The minor deities, ancestors and ghosts as well as some features of life of the present world are depicted outside the sacred enclosure, on the same wall and on other walls. The anthropomorphic guardian deity Ganesh is installed at the right in the beginning of the entrance of the enclosure. The sacred enclosure symbolises the ritual reduction of the entire worldview of this earth as such. There are no formal separation of the earthly or mythological spaces. There hardly exists a dividing line between the myth and the reality. The paintings are an iconographical and pictorial conceptualisation of mythological ideas of the Rathwas.

The Pithora ritual is performed generally during the month of August (on or around *Rakhi* festival), either after the fulfilment of a wish or alternately for wish fulfilment, for plentiful harvests, material prosperity and propagation of the lineage.

With regard to representations and their interpretation there are variations from region to region and community to community. It is interesting to note that among the Bhil of Dhar and Jhabua, and Bhilala of (Jhiri) Raisen district of Madhya Pradesh, the later paintings of Pithora lack elaborated decorations, which is instead to be found in the Pithora of Rathwa. Apart from decorative embellishments, horses and figures are more realistically conceived in Rathwa paintings. In the Bhil and Bhilala Pithora, horse processions are never shown moving from left to right as in the Rathwa Pithora, but horses, held by grooms, are drawn coming from both directions and meeting in the middle. In the Bhil and Bhilala paintings no deities are rendered and they are represented by horses. Whereas in the Rathwa version from Gujarat (with exception of Baba Ind), other deities are figuratively represented as riding the horse. The horse is seen by many communities as a supreme symbol of virility and vigour, fertility and power. A ubiquitous figure in Warli paintings of Maharashtra is the horse carrying humans. The horses in Warli paintings do not walk on ground, but soar through space. Warlis believe that the horse carries the dead ancestor on his back. This is almost always so in Warli paintings except when the bride and the groom are carried on its back. The *Kathia Ghoda* (painted black horse) of Pithora paintings is believed to reach anywhere with its supernatural power. The horse seems to have a central significance in Bhil life also. The main figures in Pithora are that of horses. Clay and terracotta horses are the main votive offerings in almost all magical, religious and festive occasions and their broken remains can be seen scattered under trees and in front of deities all over the Bhil land. The *Gatha*, memorial pillar for the dead, must have a horse on it. The carved wooden prayer boards depicting warriors and horsemen are used by the Korku tribe too in the funeral ceremonies.

Warli paintings can be compared to the Saoras of Orissa who paint to satisfy a god or an ancestor who is causing trouble. There is an over crowding of events which take place in a jumbled space, though there is a robust vitality about them as well. But the Warli sense of space is quite different. In fact they are not intent on warding off the ghosts of the underground, but rather on regulating the order of the universe which is their own order as well. In Warli paintings we find humans, trees and animals etc., which seem to be rising from a bottomless depths. As in Rathwa paintings, in Warli paintings there is no single line of vision, but a multiplicity of events take place simultaneously (Pl. 8,9). The evenness of space allows for a comprehensive belief in the unity of all creation. All the figures can be seen at the same time, as if seen from an aerial view. All the figures are interrelated to each other in a way that makes them form a true whole. And yet each movement or gesture can only be described in its own terms and not in a hierarchical manner. Everything exists simultaneously in the present. Time in its essence is eternal, seen as a process rather than as something irreversible. The boundless space reflects the relationship of the Warlis with their environment.

Before setting about to paint, the Warlis plaster the mud wall with cow dung and then coat it with *geru* (red mud). While installing Pithora paintings the Rathwas apply the plaster of mud and cow dung on the wall for nine days. According to local songs, the *Naghnya* (*Naghnya* is perhaps the plural of the Gujarati word *Naghni*, meaning small and therefore small, unmarried girls) observe the ritual fast for all these nine days. And on the night of the ninth day, which is Tuesday (*Pandurio*), one applies the final coating consisting of a water based solution of white clay. On the early morning of the next day the wall is ready for painting. For making the ritual paintings the sacred rectangular enclosures are drawn in both the cases.

The main colours used in the paintings are red, green, blue, yellow and orange. The oxide colours are bought nowadays from the market and mixed with milk and sometimes with *mahudo* alcohol, to prepare liquid pigments. The other materials used for the painting are the wooden stencils or those cut out from sheet iron, brushes made out of pieces of tender stems of bamboo, arrowheads or kitchen knives for incised drawings, and cotton string for measuring areas and drawing straight.



2. Rock Art and Ethnographical Parallels: An analysis

The significance of rock art forms, designs, colours and concepts perhaps reinforces and confirms the validity of the traditional way. These elements, most probably basic to all forms of art, allow the artist to visualise concepts in his/her tribal traditions, along with traditional philosophy, expresses the vitality of the emerging contemporary art. The wall paintings perhaps have their roots in the ancient tradition of rock art. At this stage, the search for diachronic comparison between the present day tribal paintings with those depicted by the early man in rock shelters becomes particularly important. Rock art material along with ethnographical evidence suggests a close dynamic relationship between man and nature. The style of drawings with plants, animals and abstract motifs is an indication of this relationship. Its study may involve three successive phases: an initial entering into the contemporary context of traditional art forms, then moving backward in time to different rock art stages, and ultimately constructing a conceptual framework by juxtaposing the visual and cultural text.

In order to move back to the prehistoric rock art in India a brief comparison of the contents of the art may be in order. For instance, in Central India several rock art motifs, such as mating couple, dancing scenes, medicine men, ritual performers, riding horses and elephants, hand prints, which are mostly of the Mesolithic and Chalcolithic periods, are also found in the tribal art. The same applies to wild animals. Ancient and contemporary paintings resemble in colours, style and technique.

By drawing an analogy from the themes of tribal art, we can safely suggest that people in the prehistoric, or epipalaeolithic, period might have conceptualised nature into art form and worshipped the presiding deities and spirits for a better life style. The basic urge that had prompted people to perform artwork in the first place was utilitarian, to invoke sympathetic magic and ensure a constant food supply. The principal source of food of the shelter dwellers was hunting. By portraying animals the shelter-dwellers perhaps believed it would give them success in hunting, and there would be a plentiful supply of wild animals that fell prey of their weapons. Thus the prehistoric rock art probably acquired a status of magic-religious practice.

2.1 Hunting and Community Dance

Judging from rock art, beliefs and rituals occupied an important place in the socio-religious life of all the primitive communities. Themes such as community dance and hunting indicate perhaps some sort of magic-religious significance. Deer hunting is very frequently depicted in Indian rock paintings. It is found at Jhiri site in Madhya Pradesh in Central India also. Some scholars suggest that shelter paintings of antelopes pierced by spears may also have served as magic invocations of success, because several tribal groups still make images personifying evil and ceremonially decapitate them. The priests and artists who could perform the rituals and create the paintings would have earned prestige and other rewards from the group. In this connection, a reference may also be made of a contemporary semi-hunting tribe of Karnataka where the tradition still persists among the local tribals such as Boyas. They are supposed to go on a ceremonial hunt at least twice a year and after the hunt they have a community dance before partaking the community meal by feasting on hunted animal. A painting on either sides of the main entrance of their huts, with stylised human figures in red ochre colour having, would have had some magical significance. These stylised depictions are similar to the human figures painted in the several prehistoric rock shelter sites from Karnataka i.e. Tekkalakota, Sagana Kallu, Hampi, Piklihal, Benakal, Kurugodu, Chitradurga, Anegondi, etc. Community dance (Pls. 10,11,12) is frequently depicted in Warli paintings, and also in some other rock art sites of India. At Jhiri (Pl. 13) and Bhimbetka (Madhya Pradesh) too dancers with drums are depicted in early historical period. Drum is the main musical instrument in contemporary day tribal communities. During the Indal Baba (Indra) and Pithora Baba worship by the present day Bhil, Bhilala and Barela communities, group dance is performed today following the beats of the drum (Pls. 14,15,16). We were fortunate enough to record a live performance of such a dance at Thaveer Singh's house in Jhiri. The dancing human figures are also found at Jhiri rock shelters no. 5, 10 and 11. In shelter no. 7, six human figures divided in two rows are seen dancing, most probably in front of the fire. It is said that in the Gond tribe the bison horn dance is still prevalent although pictures are not painted.

The tradition of dances and other performing arts at the folk level still exists in Kerala and their origin can perhaps be traced in the prehistoric paintings. Some of their dance forms are very basic and primary without being governed by textual prescription or instructions by the Sastra. A number of rock paintings record the movement and rhythm of dance in realistic format. These primeval performances have continued and survived and can be seen in many parts of India. In most of the cases the dancers are seen wearing masks. The prehistoric and tribal people probably attributed a deep metaphoric meaning to their traditional masks. By wearing a mask perhaps they became themselves spirits and acquired the nature, power, and magic skills



of spirits. As noticed in Teyyam, the tradition of painting body and face seems to have its roots in prehistoric paintings as illustrated in the caves of Ezuthu. Contemporary floor decorations (Kolam) of Kerala have realistic and geometric representations and some motifs that are comparable to ancient the rock engravings and paintings.

2.2 Animal and Tree Adoration

The tradition of worshipping animal and tree continued in different forest tribes of India. Many tribes worship the cow (*Gow Puja*) as an incarnation of Lakshmi on Dipawali festival for prosperity and wealth. They also colour her body and horns on that day, and even put their coloured hand impressions on the doors of their huts (Pls. 17,18,19; see also Pl. 20). The cow is believed to be one of the earliest domesticated animals (Pls. 21,22), as one finds her depiction in early Indian rock art too. In Rajasthan the hand print is found in *Sati* memorial stones also. It is said that Gond, Korku and Worli tribes worship (Bagan Deo), a tiger deity (Fig. 3; Pls. 23,24). Its depiction is found in many rock art sites i.e. Jhiri, Bhimbetka, Kota Kerar, Pachmarhi, etc in Central India.

At Bhimbetka, an important mythological painting showing an animal carrying the appearance of a boar is shown chasing a crab. Mathpal holds that the boar that ate the excreta of the demon is worshipped by the Korkus, a local tribe which probably also drew rock paintings. But the Gonds who sacrifice a boar and eat pork on their annual *Bari Puja* day, are strongly criticised by the Korkus, for whom these practices are taboo. The depiction of boars is found at Jhiri rock art site too. These figures are also found in contemporary village paintings and such a depiction is made alongside other paintings at Bavariakhal in the hut of Banga on his son's marriage ceremony. The different ways in which present day tribal Indians express the magic of their beliefs, rituals and taboos is really noteworthy.

Similarly, trees and plants like *pipal*, *neem*, *bel*, *tulsi*, *kalam*, etc. are believed to be the abodes of certain deities. S.K. Pandey has reported the depiction of trees in close proximity of a decorative cross design in the Marodeo rock shelter (Fig. 4) located 11 km from Pachmarhi hills (east). Such symbols most probably were worshipped for their own value or represented deities. There is a sacred spiritual reality that the symbols represent, an understanding that it is proper and just that we all being in this space at this time and place.

A relationship between art on the furniture and the wall of the house of contemporary tribes and old rock art in Pachmarhi shelters can also be traced. The carved teak-wood/Sagoun prayer boards used in funeral ceremonies by the Korku tribe depict warriors and horsemen, identical to the rock paintings in the same region (Fig. 5). These boards are placed under a sacred tree within ten years of somebody's death in memory of the deceased during a religious ceremony that lasts for seven or eight hours. An example of such a tree is the Korku or Gond Baba Udhyoyana (Gond Deity Garden) located in the town of Pachmarhi, which is still visited by tribal people. The women play a tribal dance, holding hands in a circle around this sacred tree. Almost the same type of dance can be seen in many rock paintings of central India. Later, the boards are venerated and wept over and a goat is sacrificed and eaten, while a local liquor, made from the flowers of *mahua* tree (*Bassia latifolia*) is consumed. It is said that for making memorial pillars (*Shadoli Munda*) the relatives of the departed first go to the selected tree in the morning and invoke it by placing a little grain near its trunk and tying a string around it. The next day at sunrise the family of the deceased go with other villagers to the same tree and sacrifice a fowl and offer prayers. After it, a branch of the tree is cut and is kept on a piece of cloth without letting it fall on the ground, as such happening is considered inauspicious. The wood is brought home and the village carpenter is asked to carve a pillar. Similarly, Warlis also pay their respect to wooden deities through memorial pillars (Pl. 26).

There is ample evidence to suggest an impact of Indian rock art on tribal rural paintings, both in subject and technique. The stylistic similarities of these two distant forms of art are quite intriguing. The motifs, colour style and painting technique of some of the drawings at Bhimbetka and Jhiri, for example, resemble to some extent the drawings of Bhils, Gonds and Saoras, and the carvings of the Korkus. The rock paintings too resemble in subject matter and colour style those of village paintings. Among the paintings depicted at Bakhriya the Alpana, wild animals such as deer (Pl. 27) are almost similar in style to those found in rock shelters. Animals portrayed at Bavariakhal also have some similarity with rock paintings. Similarly, the Pithora paintings at Jhiri village depicting a row of monkeys and soldiers have some resemblance with rock shelter paintings. On the wall of a house in the Kajari village situated 35 km from Pachmarhi the figures of peacocks are very similar to the rock paintings found in Hamium-Khadd and Swen Aam shelters (Fig. 6 a&b). A peacock of almost similar type is also found in Jhiri rock shelters.

A general similarity also exists between the paintings of Warlis and those in Central India rock paintings, which show triangular humans and animals with geometrical designs. In a Warli painting a deer, whose body



is covered with diagonals, bears a striking resemblance to the deer of the rock paintings (Fig. 7 a&b). There are some common styles in Bhimbetka rock art and tribal art; it concerns geometric human figures formed by two triangles, animal silhouettes in profile, compositions of unrelated figures and objects, decorative designs with human figures in the centre. The other common features of these traditions are simplicity, directness, unbounded nature of execution, limited colours and use of natural drawing material. The fact that these distant traditions share the same roots can also be seen in the common subject matter. As in the case of Bhimbetka, the tribal paintings found around Jhiri rock shelters are almost of the same nature and have many features in common. In both cases the paintings are normally executed with local colours, such as the dark or Indian red, white, yellow and blue. But most of the paintings are seen in red or white colours in both cases. Originally the pigments for colours were collected from the earth itself; now the colours are purchased from the market.

People's opinions about rock art vary from person to person, within the community, and between communities. Some believe it to be the creation of evil spirits (*Bhuta*, *Chudial*, etc.), while a few consider it a creation of *Apsaras*, *Devatas*, etc. Somebody also consider rock art a creation of shepherds or British. Many people living adjacent to these shelters at times show their ignorance towards its existence. The opinion about who made these rock paintings, and why and when, still varies among specialists, but it is clear that there are ethnographical connections with at least a few rock art sites. At this stage, a few questions can come up. Is there any impact of rock paintings on contemporary *Adivasi* paintings? Is there any stylistic and functional continuity? Is it a cultural continuity of tradition, or is it the evidence of universality in human mind?

2.3 Other Socio-Cultural Conventions

Rock art seems to be influenced by other socio-cultural conventions also. While making comparative study of few rock paintings with the life style of people living in adjacent areas, one could perhaps add some observations to the thesis of continuity of tradition, may be with some modifications that occurred with time.

1) Interestingly, some of the rock shelters from the very earlier days are regarded sacred, magical and enchanted places. During my field study in Central India I was able to locate and document many such rock shelters which are/were still worshipped. In this context, one could mention shelters at Jhiri (Pl. 28), Bhimbetka, Kota Kerar (Pl. 29), Gufa Maser and in Pachmarhi area.

2) In Central India, many edible flowers, fruits and tubers available in the forests are still used as food by the aboriginal population that live in prehistoric condition; they use tools and implements as prehistoric man did. They also worship and paint their tools and implements, animals and plants, pebbles and hills. These tribes by and large have preserved their animistic culture.

The reflection of a so-called food gathering stage of man is clearly reflected in their lifestyle.

3) In North- western India, at Ladakh the tradition continues of painting/engraving on small stones called *mani* stones (Pl. 30).

4) The dancers in rock art of Lakhu Udyar and Pestal rock paintings of the Kumaon Himalayan region wear long aprons and head gears with protruding objects. These are similar to those of the dancers seen today during festivals and fairs in the interior parts of the same region.

5) Drummers in the Kumaon Himalayan region still hang bowl-shaped huge drums with the help of ropes through their necks while performing. An image of such a drummer easily resembles that of a rock drawing in Pestal.

6) The mark on the waist of some human figure of the Mesolithic period as '*Langoti*' (strip of male cloth garments) is commonly used in contemporary rural India.

7) The cup marks on rock art sites perhaps refer to a community pounding festival, like the modern Bagwal of the folk Kumaon, in which many people use mortars.

8) Most probably, the geometrical mazes in Mesolithic rock art in India have evolved into the traditional tribal tattooing patterns that are prevalent throughout the North Karampura valley, South Bihar.

9) Usually the motifs of the Indian rock paintings include human and animal figures, hunting and battle scenes, handprints, inscriptions and symbols. A few illustrations connected with other activities of the contemporary tribal life as fruit gathering, rowing, mother with child etc. are also found. Some scholars have attempted to correlate these paintings with the local folklore. A reference about Mirzapur (U.P.) rock paintings is worth mention here. There is a warrior with raised hands, an elephant in each of them and both his feet trampling an elephant under them. The illustration in question, may be linked to the 'Lorikayan' popular tradition – Lorik, the hero of the love tale, single-handedly threw elephants in the war. While describing X-ray paintings of cow and *neelgai* (antelope) with an elephant embryo in their womb (Fig. 8),



Wakankar remarks that such stories are still told in the same way by the Korku tribe in Pachmarhi hills. This may perhaps have some sort of connection with the theory of reincarnation of Hindus.

10) In present day dance performances of Kerala the exotic apparels, headgears, masquerade re-enact the very environment of prehistoric time. From the very style and execution of visual texts, as seen in various rock art sites, it appears that the contextual background has hardly undergone changes over the centuries.

3. Conclusion

The answer to the question, whether today's tribal paintings represent a continuity of tradition or a result of universality of human mind perhaps lies in the above discussions. The human mind is, of course, responsible for the similar type of creations at different places and different periods of time. There is also a close relationship between the social structure and the paintings of the rock shelters. This obviously suggests that there is both stylistic and functional continuity. Many instances bear evidence to a continuing tradition, from prehistoric rock paintings to contemporary tribal art, although the canvas has changed: the Pithora paintings of animals, sun and moon in superimposed triangles or rectangles; the sanja paintings creating *kilakot* (fort) with cow dung, flowers, coloured paper strips, mundane design on the walls of the room of a pregnant girl; the *Saunra* designs on walls of the houses enshrining the dead hero or Gond. Probably, the purpose was/is – then as now – to promote abundance of crops, children and cattle, to avert evil, and attract success. It seems that the tribal art today, as in prehistoric rock art, is perceptual, dealing, however with outline rather than shadow dominated by magic and myth. Besides, we should not ignore the fact of universality of human mind in many cases, as it is also responsible for the similar type of creations at different places at a time or at different periods of time.

4. Bibliography

- Chakravarty, K. K. & Robert G. Bednarik. 1997. *Indian Rock Art and its Global Context, Motilal Banarsidass: New-Delhi* and IGRMS: Bhopal, India.
- Coomaraswamy, A.K. 1956 (Revised ed.) *The Transformation of Nature in Art*, Drover:New York, U.S.A.
- Dalmia, Y. 1988. *The Painted World of the Warlis: Art and Ritual of the Warli Tribes of Maharashtra*, Lalit Kala Akademy: New Delhi, India.
- Fischer, E and Dinanath Pathy. 1996. *Murals for Gods and Goddesses*, IGNCA: New Delhi, India.
- Jain, J. 1984. *Painted Myth of Creation: Art and Ritual of an Indian Tribe*, Lalit Kala Akademy: New Delhi.
- Jhanji, Rekha. 1985. *Aesthetic Communication : The Indian Perspective*, Munshiram Manoharlal: New Delhi, India.
- Lorblanchet, M. (ed.). 1992. *Rock Art in the Old World*, IGNCA: New Delhi, India.
- Malla, B.L. 1999 (ed.). *Conservation of Rock Art*, IGNCA: New Delhi, India.
1999. "Mural Paintings in Village India", *Lecture delivered at the Le Mirail University of Toulouse: France*.
2000. *Trees in Indian Art Mythology and Folklore*, Aryan Books International: New Delhi, India.
2001. "Aesthetics in Indian Art : The Ordering Principles", *paper presented in an International Conference on The Meaning of Beauty*, Organised by The Academy of Art: Tehran , Iran.
- Mathpal, Y. 1984. *Prehistoric Rock Art of Bhimbetka*, Abhinav Prakashan: New Delhi, India.
1995. *Rock Art in Kumaon Himalaya*, IGNCA: New Delhi, India.
1998. *Rock Art in Kerala*, IGNCA: New Delhi, India.
- Pande, G.C. 2002. "Appreciation of Indian Art : Theoretic Perspective", *Presidential Address in XIth Session of Indian Art History Congress: New Delhi, India*.
- Pandey, S.K. 1993. *Indian Rock Art*, Aryan Books International: New Delhi, India.
- Saraswati, B.N. 1992. "Cosmography : The Kairological Art", *paper presented in the second AURA Congress, Australia*.
- Wakankar, V.S. & Brooks, Robert R. 1976. *Stone Age Paintings of India*. B.D. Taraporevala: Bombay, India.



II

IGNCA's Concern for Rock Art Studies

One of the major academic programmes of the Indira Gandhi National Centre for the Arts (IGNCA) relates to exploring artistic manifestations emanating from man's primary sense perceptions. Most probably man's first awareness of the world around came through his primeval sense of sight and ability to hear. Under this programme the Centre is thinking for the establishment of the twin galleries of *Adi Drsyā* and *Adi Srvyā*. The rock art forms a crucial component of the *Adi Drsyā* programme. The rock art research will contribute greatly to the establishment of the *Adi Drsyā* gallery, while exposition of primary sense of sound (ear), music and musical instruments will form the *Adi Srvyā* gallery.

It is necessary to mention here that the fundamental approach of the IGNCA in all its works is multi-disciplinary, multi-dimensional, multi-directional, multi-layering, and multi-meaning within the systematic cultural whole. Its conceptual plan aims to open the doors to the realization that rock art is pure and absolute and hence capable of dispensing great experience beyond its original culture and time. The IGNCA's concern with prehistoric rock art is not restricted to the Archaeologists, and the prehistorians' concern with establishing a linear chronological order of prehistoric rock art, nor it is restricted to the identification of style and school as criterion for establishing chronology. Instead, it is a concern for man's creativity across time and space and civilisations and cultures through the perception of the sight.

The Sanskrit term '*Adi Drsyā*' is an indicator of multiple levels of interpretations of the world *Adi* (Primeval). The IGNCA has envisaged an *Adi Drsyā* gallery, which will create for the viewer, a degree of experiential contact with prehistoric art, restricted to rock art cave. It would provide the basis for entering into the changing aspects of the living arts of man. It is believed that man's awareness of the world around came through his primeval sense of sight and sound. These two scenes have stimulated artists' expressions, visual and aural, in the prehistoric past as also in the contemporary cultures. Exploring through the faculty of sight, we can construct the kind of worldview that have nearly ceased to exist, and try to infer from that the articulation of lifestyle that continue to the present only in radically altered ways. Besides, the emphasis will be given to create in the viewer both a perception of time as well as the unchanging material and non-material needs in the physical and environmental setting common to all of humankind without linking the past and the present in an evolutionary framework. While considering the diversity of form and manifold concept of time there is no good reason to restrict the understanding of rock art in terms of linear time, making it out fixed points of time in history. On the conceptual side the gallery will attempt to bring out the universalities amongst the world cultures that existed in the pre-historic times. It is intended that by placing side-by-side cross-cultural products, it can be demonstrated that there are universals in this system of visualisation, holding great relevance today. Infact it will be endeavour to create among Indian's greater appreciation of the global past. With a view to prepare for the eventual display in the rock art gallery, a great deal of research and gradual built up of permanent collections has been started by the IGNCA.

This is the modest beginning and much more needs to be done in the coming years to accelerate the work. Briefly, the goal to be set is not merely the development of a gallery but also to establish *Adi Drsyā* into a school of thought and research on alternate means of understanding prehistoric art. So far, we have mechanistic, analytical approaches which assume that the underlying significance of this kind of creativity can not be inferred by statistical counts of frequency of figures etc. Nothing could undermine the complexity and richness of this traditions more. At the moment there is not much available in India by way of interpretive treatment of prehistoric art. The interpretive research and gallery display must go hand in hand. Many other Institutions and Researchers have undertaken very valuable programmes in the rock art field. These Institutions can establish a network so as to complement each others work at different levels of excavation, research, documentation and interpretation.

List of Illustrations

Figures

- 3) **Map of India**, indicating rock art concentration areas.
4. **Painted Pottery**, Dangwada, Ujjain, Chalcolithic period, Madhya Pradesh.
5. **Tiger (deity)**, Marodeo Shelter, Pachmarhi hills, Madhya Pradesh.
6. **Tree and Cross Worship**, Marodeo Shelter, Pachmarhi hills, Madhya Pradesh.
7. **(a) Korku men worshipping the wooden board under a sacred Tree**, Pachmarhi, Madhya Pradesh.



(b) A wooden sacred board.

4) (a) **Red paintings on the walls of the house** made by Korku Women, Kajari village, Pachmarhi , Madhya Pradesh.

(b) **White painting of a peacock and another bird**, Hamium Khadd shelter, Pachmarhi , Madhya Pradesh.

5. (a) **A deer in warli painting** at Dambipada, Ganjad, Maharashtra.

(b) **Deer with geometrical pattern**, Raisen caves, Madhya Pradesh.

6. **Drawings of pregnant cattle**, Jaora and Pachmarhi shelters, Madhya Pradesh.

Plates

1. **Tribal Shaman**, Orissa.
2. **Mural painting** , Orissa.
3. **Warli house with paintings**, Maharashtra.
4. **Pithora- the painted myth of Creation**, Bhil painting, Jhiri village, Raisen, Madhya Pradesh.
5. Close up of **Pithora painting**.
6. Close up of **Pithora painting**.
7. Close up of **Pithora painting**.
8. **Traditional occupations (Blacksmiths, Potters, Carpenters)**, Warli painting, Maharashtra.
9. **Farming seasons**, Warli painting, Maharashtra.
10. **Dancing figures**, Jhiri shelters, Raisen, Madhya Pradesh.
11. **Masked dancing figures**, Jhiri shelters, Raisen, Madhya Pradesh.
12. **Tarpa dance**, Warli painting, Maharashtra.
13. **Dancers with drums**, Jhiri shelters, Raisen, Madhya Pradesh.
14. **Dancers with drums (Dhol) during Indal puja**, Jhiri village, Madhya Pradesh.
15. **Offering sacrifice to Indal (Tribal deity)**, Jhiri village, Madhya Pradesh.
16. **Preparing for community feast**, Jhiri village, Madhya Pradesh.
17. **Hand prints in red colour**, Bakhriya village, Raisen, Madhya Pradesh.
18. **Hand prints in red colour**, Baghwani shelter, Raisen, Madhya Pradesh.
19. **Hand prints in white colour**, Bakhriya village, Raisen, Madhya Pradesh.
20. **Sati memorial stone under worship**, Nador village, Raisen, Madhya Pradesh.
21. **Domestic scene**, Jhiri shelters, Raisen, Madhya Pradesh.
22. **Domestication of cow**, Jhiri shelters, Raisen, Madhya Pradesh.
23. **Tiger God shrine (Waghya Deva)**, Warli, Maharashtra.
24. **Men honoring Tiger**, Warli painting, Maharashtra.
25. **Boar chasing a crab**, Bhimbetka shelters, Raisen, Madhya Pradesh.
26. **Wooden deities**, Warli, Maharashtra.
27. **Mural paintings depicting symbols (alpna), human and human figures etc.**, Bakhriya village, Raisen, Madhya Pradesh.
28. **Rock shelter under worship**, Jhiri shelters, Raisen, Madhya Pradesh.
29. **Rock shelter under worship**, Kota Kerar shelters, Raisen, Madhya Pradesh.
30. **Depiction of rock art on small stones (Mani stones)**, Ladakh, Nabora valley, Jammu and Kashmir.

Footnotes

**Rta* (order) and *samkshobha* (chaos) are mutually antilogous poles; synonymous with negative and positive entropy, their increase- means organization and order in life, - disorder and death respectively.



Figures



Fig. 1



Fig. 2

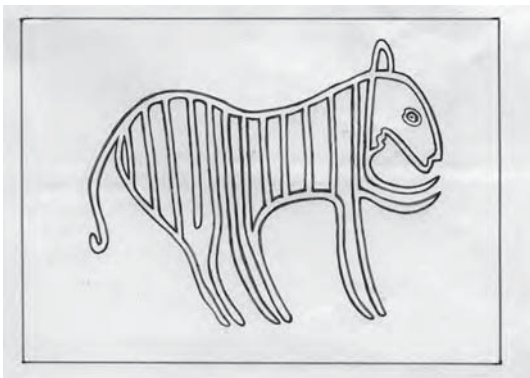


Fig. 3

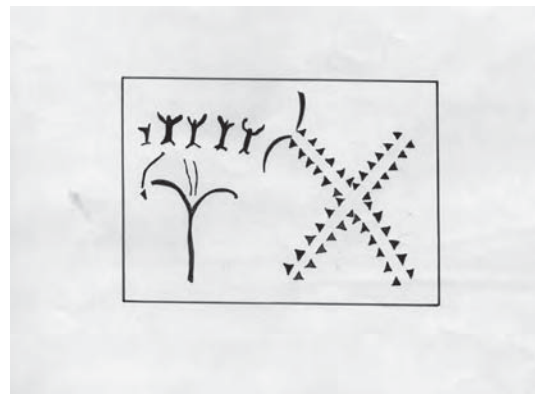


Fig. 4



Fig. 5

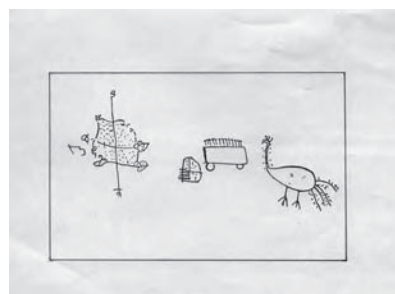


Fig. 6



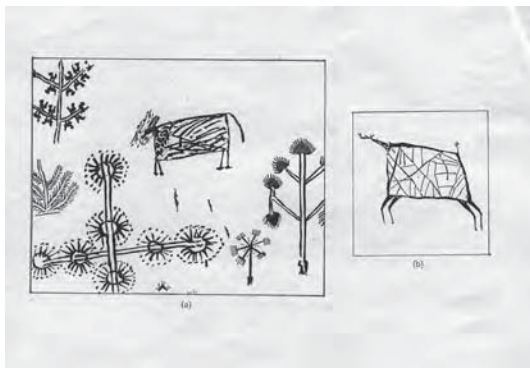


Fig. 7



Fig. 8



Plates



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6





Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

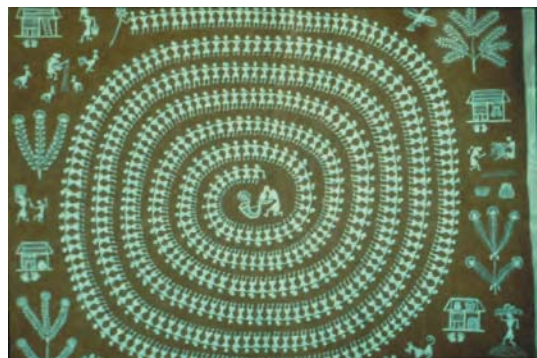


Fig. 12



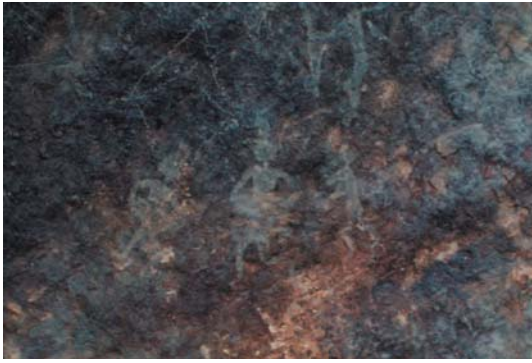


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18





Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

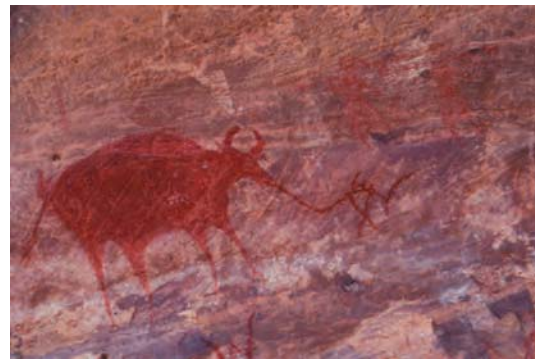


Fig. 22



Fig. 23

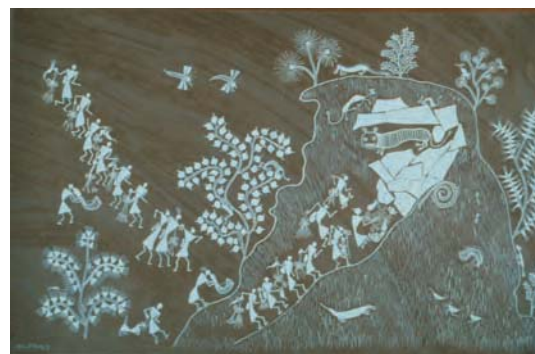


Fig. 24





Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Le «masque» moustérien de la Roche-Cotard, Langeais (Indre-et-Loire)

Jean-Claude MARQUET

Résumé

Le site de la Roche-Cotard a été découvert au début du siècle mais le niveau moustérien (La Roche-Cotard II), situé devant l'ouverture de la grotte (La Roche-Cotard I) n'est connu que depuis 25 ans. Ce niveau d'habitation a donné un objet très spécial indubitablement préparé par l'homme avec un silex possédant un trou naturel dans lequel est placée une petite esquille d'os. Cet objet qui fait penser à une face humaine ou animale est un témoin exceptionnel du lent cheminement de l'humanité vers l'avènement de l'art figuré.

Summary

The site of La Roche-Cotard was discovered at the beginning of the 20th century, but the mousterian level (La Roche-Cotard II) in front of the cave's opening has only been known for 25 years. This inhabited level has yielded a unique object, indisputably prepared by man with a flint, but with a natural cavity in which a bone splinter was placed. This object looks like a human or animal face, and is an exceptional piece of evidence for humankind's slow advance towards the birth of figurative art.



I massi incisi calcolitici della Valcamonica e della Valtellina: appunti per un nuovo percorso di ricerca

Alberto MARRETTA, Alfredo BARBIERI

Riassunto

I nuovi ritrovamenti di massi incisi dell'età del Rame in Valcamonica e Valtellina rendono sempre più difficile l'individuazione delle complesse dinamiche associative dei segni che si ritrovano con regolarità su questi monumenti. Questo studio si propone di ricercare motivi ricorrenti (pattern) nelle categorie figurative mediante l'applicazione dell'Analisi delle Componenti Principali, uno strumento particolarmente consono alla ricerca di pattern che si celano all'interno di grandi quantità di dati caratterizzati da molte variabili. La stessa procedura può ulteriormente essere applicata per la conferma e/o per l'individuazione di ipotesi di lavoro da verificare successivamente sui dati stessi. L'approccio utilizzato in questa sede rappresenta inoltre una potenziale alternativa metodologica per la strutturazione e l'esplorazione di complesse basi documentarie, vista come premessa per una successiva analisi interpretativa, e costituisce una novità nel panorama degli studi sull'arte rupestre camuna. L'insieme analizzato è costituito dal corpus dei rilievi a contatto dei massi incisi di Valcamonica e Valtellina di cui si dispone per lo studio nel 2004, per un totale di 43 monumenti dalla Valcamonica e di 18 dalla Valtellina.

L'esito dell'analisi statistica ha portato a definire: la separazione dei massi incisi in tre gruppi principali, denominati gruppo A, B e C; l'individuazione dei caratteri dominanti dei tre gruppi (il disco solare per il gruppo A, il motivo "a volte" per il gruppo B, gli antropomorfi per il gruppo C); la presenza di elementi fortemente correlati alla collocazione geografica, elementi cioè che compaiono prevalentemente in Valcamonica o in Valtellina. In questo senso l'Analisi delle Componenti Principali ha in parte confermato alcune ipotesi già formulate in passato (l'esistenza di monumenti "maschili" e "femminili", i nostri rispettivi gruppi A e B), mentre ha reso più evidenti alcune problematiche finora marginalmente analizzate, come la presenza di un complesso gruppo C e di una precisa differenziazione iconografica fra massi camuni e massi tellini. Lo studio delle "teorie" di figure antropomorfe delinea in particolare alcune nuove possibilità di interpretare le frequenti sovrapposizioni presenti su questi monumenti in chiave meno rigidamente cronologica.

L'ingente materiale inedito si presenta inoltre come futura opportunità di verifica o di eventuale estensione del metodo proposto.

Abstract

As progress is made in retrieving Valcamonica and Valtellina menhirs, association rules and patterns to be found among recurrent figures grow ever more articulate. This essay looks for such recurrent patterns by running Principal Component Analysis, a robust multivariate technique known to work adequately on a high number of variables. The same procedure can be used to unveil new research paths or to comfort existing theory with evidence to be checked on raw data. This research approach is new to the rock art area in object, and the introduction of an innovative working methodology is among the goals of this paper. The data base to be processed includes all the tracings of the engraved menhirs from Valcamonica and Valtellina published as of 2004, for a total of 43 for the former and 18 for the latter.

Our results provide suggestions and information on various topics: the separation of menhirs into three major groups, generically called group A, B, and C; a collection of traits for each group (the "sun" for group A, the "U" motif for group B, the human figures for group C); the detection of the distinctive motifs of Valcamonica menhirs and of Valtellina menhirs. Our multivariate analysis has on one hand confirmed some known issues (such as the presence of "male" and "female" menhirs – our A and B groups); on the other hand, some insight is provided on lesser-known issues, like the existence of a group C and the geographi-



cal characteristics of menhirs. Moreover, the results of further research on human figure sequences suggest a new interpretation framework of the superimposition phenomenon not necessarily based on a strictly chronological theory.

Finally, the vast amount of unpublished material represents a one-of-a-kind opportunity for model evaluation and possible extensions.

Premessa

I massi incisi¹ dell'area camuno-tellina rappresentano, all'interno dell'arte rupestre alpina, un tema piuttosto complesso, che i ritrovamenti degli ultimi anni stanno contribuendo ad arricchire in maniera sempre più significativa. A differenza di altri consimili gruppi di monumenti presenti in ambito alpino e meglio analizzabili dal punto di vista tipologico, il nostro materiale si compone di una gamma figurativa decisamente elaborata, fondata sul preciso ricorrere di categorie iconografiche volte a formare una sorta di "linguaggio visuale" assai caratteristico del periodo. Quasi tutti gli studiosi concordano ormai nell'inserire i massi incisi di Valcamonica e Valtellina nello stesso gruppo geografico, in funzione della evidente coincidenza figurativa che apparenta le due vallate almeno a partire dall'età calcolitica e che prosegue poi nelle età del Bronzo e del Ferro. Uno studio *in toto* del fenomeno dovrebbe naturalmente comprendere numerosi aspetti che non possono certo trovare spazio in questa sede, e che vanno dall'analisi ormai imprescindibile dei contesti di ritrovamento alla eventuale pertinenza dei monumenti ai medesimi siti, passando attraverso un costante controllo fra il rapporto del campione analizzato e la totalità dei monumenti conosciuti. Quest'ultimo punto, se trascurato, può facilmente portare a fuorvianti generalizzazioni e indurre alla formulazione di "regole" che spesso reggono soltanto in funzione dell'esiguità delle ricorrenze individuate.

In considerazione dunque dell'aumento della base documentaria e della sempre più evidente complessità delle dinamiche associative fra i vari segni mostrata dai nuovi ritrovamenti, ci si è proposti in questa sede di ricercare motivi ricorrenti (schemi o *pattern*) e associazioni nelle categorie figurative dei massi incisi provenienti dalla Valcamonica e dalla Valtellina, cercando al contempo di ridurre quanto più possibile la soggettività dei criteri utilizzati per determinare tali associazioni e classificazioni. Per questo motivo si è fatto ricorso ad un trattamento dei dati basato su metodi statistici di natura descrittiva, che vanno dalla semplice osservazione delle frequenze dei soggetti rappresentati all'uso di tecniche più sofisticate, in particolare dell'*Analisi Multivariata*, con specifico riferimento all'*Analisi delle Componenti Principali*. I risultati di tale ricerca possiedono validità sia esplorativa sia confermativa, poiché alla ricerca di caratteristiche o configurazioni non precedentemente rilevate o difficilmente rilevabili con l'utilizzo di sistemi tradizionali si affianca anche la possibilità di fornire argomentazioni il più possibile oggettive² a ipotesi abitualmente formulate in modo intuitivo o comunque informale.

Questa ricerca si propone inoltre come alternativa metodologica per lo studio dei dati e la strutturazione della base documentaria, vista come premessa per una successiva analisi interpretativa. Lo studio evita volutamente i seppur necessari confronti formali con elementi di cultura materiale, a nostro avviso comunque già precisamente elaborati in Anati (1967; 1972) e Casini (1994), ponendosi come obiettivo da un lato l'analisi di eventuali schemi associativi, raggruppamenti e ricorrenze, e dall'altro il tentativo di interpretare i risultati così ottenuti.

I massi incisi costituiscono inoltre un corpus particolarmente consono all'applicazione della procedura statistica qui esposta soprattutto per i seguenti motivi: l'insieme è ad oggi numericamente consistente ma nello stesso tempo permette che i risultati possano successivamente essere verificati in modo agevole; la complessità delle associazioni è un tipico caso di elaborata interazione fra più variabili; le stele rappresentano raggruppamenti iconografici "chiusi" e possono essere trattate come singole unità di un insieme³.

L'organizzazione dei dati

I dati esaminati vengono dal *corpus* dei rilievi a contatto dei massi incisi di Valcamonica e Valtellina di cui si dispone per lo studio nel 2004, per un totale di 43 monumenti dalla Valcamonica e di 18 dalla Valtellina⁴. Il fatto che l'analisi venga condotta su un corpus di rilievi introduce già un grado di soggettività che è bene segnalare fin dall'inizio. Una particolare attenzione va in special modo posta nei confronti di quei monumenti per i quali gli autori stessi del rilievo a contatto segnalano le difficoltà e i sostanziali dubbi. Monumenti particolarmente problematici risultano essere Cemmo 3, Ossimo 8 e tutti quelli editi in forma "preliminare"⁵, per i quali permane una sospensione di affidabilità di cui è bene tenere conto in questa sede. Il numero totale di monumenti è comunque certamente destinato ad accrescersi in tempi brevi grazie alla prossima divulgazione dei risultati di scavo annunciata dai rispettivi studiosi impegnati in diversi contesti



dell'età del Rame nell'area esaminata dal presente studio.

I singoli monumenti costituiscono ovviamente le unità dell'insieme da analizzare. È opportuno chiarire che un'unità del gruppo camuno, Plas 2 o "Roccia del Sole", è in realtà un'incisione su parete e che alcune altre unità, Campolungo 3, Ossimo 12, Corni Freschi, Ligone, Chiuro, Valgella 1 non presentano che una sola categoria iconografica incisa e pertanto possono *talvolta*⁶ essere escluse come unità in sede di determinazione delle Componenti Principali.

Sono poi necessarie alcune precisazioni sulle scelte operate al momento della codifica dei dati, momento che rappresenta il punto cruciale di ogni ricerca statistica. I soggetti rappresentati sui monumenti sono stati divisi in categorie iconografiche, come già abbozzato in ricerche precedenti (Anati, 1990). In questo primo passaggio si è optato per una classificazione a più livelli in grado di limitare il margine di errore nella percezione (evidentemente soggettiva) delle singole categorie. Esiste quindi un primo livello che corrisponde a differenze macroscopiche (pugnali, asce, disco solare, animali, ecc.) ed un livello successivo che distingue sottocategorie all'interno delle categorie principali (tipologie di armi, specie differenti di animali, ecc.). Più si affinano le sottocategorie più naturalmente emergono difficoltà di percezione delle differenze, in qualche caso non ancora risolte nemmeno nel dibattito scientifico⁷. In tali situazioni è parso opportuno non prendere specifiche posizioni e cercare la maggiore obiettività possibile.

Per ogni unità statistica, identificata con il masso inciso, si registra la *presenza* o l'*assenza* di ciascuna categoria figurativa, determinando così una serie di variabili dicotomiche (del tipo vero / falso, sì / no, 1 / 0). Questa scelta rappresenta un secondo elemento di soggettività, dal momento che si decide di abbandonare volutamente l'informazione recata dall'aspetto quantitativo di ciascuna raffigurazione⁸.

I massi incisi che presentano più di un lato istoriato vengono considerati come una unica unità statistica, raggiungendo il compromesso di perdere l'informazione sulla collocazione precisa di un'incisione su un lato piuttosto che su un altro, ma marcando comunque con una opportuna variabile la caratteristica di presentare più di un lato inciso. La scelta è dettata dal fatto che non vi sono elementi validi per considerare i singoli lati alla stregua di monumenti concettualmente "separati" e in un certo senso autonomi, nell'ipotesi che ogni faccia costituisca un universo a sé. Se questo può sembrare vero in alcuni casi (ad es., Borno 1)⁹, in altri non lo sembra affatto e le istoriazioni sui lati proseguono chiaramente quelle sulla faccia principale (ad es., Cemmo 1, Cemmo 4, Caven 3). Al contrario si è preferito lasciare indefinito questo aspetto, privilegiando il monumento nella sua integrità e lasciando che l'analisi statistica evidenziasse comunque le associazioni fra segni e l'eventuale importanza o meno in questo senso della presenza di differenti lati istoriati.

Analogamente si è proceduto con le sovrapposizioni e le differenti fasi *istoriative* presenti su alcuni monumenti. Le sovrapposizioni sono tradizionalmente considerate la testimonianza di differenti fasi *cronologiche* di frequentazione del monumento (Casini, 1994). L'indubbia valenza cronologica della sovrapposizione pone naturalmente anche lo spinoso problema di non essere quantificabile in maniera *assoluta* in termini temporali, fino al caso estremo di poter rappresentare anche una contemporaneità. Si vedano a questo proposito i numerosi esempi che sembrano convergere in questa direzione¹⁰. Un'altro obiettivo è stato dunque quello di comprendere meglio le dinamiche di sovrapposizione fra i soggetti e di indagarne il possibile valore semantico/funzionale oltre che cronologico. Pertanto si è mantenuta intatta la base dei dati senza differenziare le fasi *prima* dell'analisi statistica. Ancora una volta ci si è riservati di osservare il comportamento dei dati limitando al minimo le manipolazioni soggettive preliminari e lasciando che l'*Analisi delle Componenti Principali* evidenziasse in qualche modo la rilevanza del fenomeno.

Brevi note metodologiche sull'Analisi delle Componenti Principali

L'*Analisi delle Componenti Principali* nasce come strumento statistico atto a ridurre la dimensionalità (cioè il numero) delle variabili di un problema. Dal gruppo originale si determinano delle nuove variabili che prendono, appunto, il nome di "Componenti Principali". Le Componenti Principali vengono ordinate secondo la loro capacità esplicativa, anch'essa calcolabile ed esprimibile come percentuale della variabilità originale. Si avrà così una *prima* componente principale che sarà quella in grado di spiegare la variabilità stessa più delle altre, seguita dalla *seconda* e così via. Il numero delle Componenti Principali da utilizzare è, in generale, arbitrario, ma esistono comunque dei criteri di decisione. Uno di essi consiste nel raggiungere una prescelta percentuale della variabilità spiegabile dalle prime Componenti Principali, cumulando le quote di variabilità che ciascuna è in grado di chiarire. Alternativamente ci si arresta nel considerare valide le successive Componenti Principali quando l'apporto dell'ultima analizzata risulta essere poco significativo, o perché effettivamente modesto o perché troppo ridotto rispetto a quella immediatamente precedente. Questa indagine non è tuttavia interessata tanto alla riduzione del numero delle variabili ma



piuttosto a come vengono formate *nuove* variabili ed alla ricerca di caratteri latenti (si potrebbe parlare di “fattori” latenti, ma sarebbe leggermente improprio perché termine specifico dell’Analisi Fattoriale; per le differenze tra i due procedimenti si rimanda a Jackson (1991)) o *pattern* in maniera non dissimile da quanto fatto da Tratebas (1995).

Una eventuale difficoltà potrebbe provenire dalla presenza di errori di tipo sistematico, cioè non casuali, i quali potrebbero introdurre distorsioni nei risultati. Si pensi, ad esempio, ad ambiguità causate dallo stato di conservazione di talune immagini, per cui figure più antiche o meno numerose sulla singola superficie (si ricordi che utilizziamo una codifica basata sulla presenza e l’assenza delle figure) o tendenzialmente incise in aree più facilmente esposte a erosione e/o frattura, vengono perdute con probabilità più alta rispetto alle altre. Una differente codifica dei dati da parte di un altro autore, infine, potrebbe portare a risultati differenti¹¹.

La numerosità tutto sommato limitata dell’insieme delle unità statistiche deve peraltro indurre una certa cautela nell’interpretazione dei dati, così che la tecnica che pare più appropriata è quella di condurre una prima *Analisi delle Componenti Principali* per individuare delle associazioni, ma di non omettere una fase di verifica diretta sui dati grezzi.

La lista delle variabili da analizzare

Viene qui presentata una lista delle variabili (che corrispondono alle singole categorie iconografiche) così come sono state codificate nella tabella generale di riferimento: Disco solare (DS), con le varianti DSRAGGI (Cerchio semplice con raggi corti e curvi), DSCPUNTO (Cerchio semplice con punto centrale), DSCSEMP (Cerchio semplice), DSCRALT (Cerchio semplice con tre raggi lunghi e diritti in alto), DSCORN (Sole a forma di palco di cervo con corna ricurve e raggi esterni), DSANTR (Cerchio semplice con corti e curvi raggi sopra la testa di un antropomorfo), DSCOPP (Cerchio semplice composto da coppelle), DSTRIANG (Cerchio semplice con raggi triangolari), DSDOPP (Cerchio doppio concentrico), Mappa topografica (MP), Asce e Alabarde (ASC), Pugnali (PU), Linee parallele (LP), Stambecco (STAMB), Motivo a “volte” o ad “U” (VOLT), Pendaglio ad occhiali (PEND), Scena d’aratura (ARAT), Cervidi (CERV), Camosci (CAMOSC), Canidi (CANIDE), Rettangoli frangiati (TAP), Antropomorfi (UOM), con le varianti UOMTRED (Antropomorfi a corpo triangolare e mano a tre dita allineati), UOMFILA (Antropomorfi a corpo triangolare in file uniti per le braccia), UOMSCHEM (Antropomorfo schematico con corpo a bastoncino), “Motivo a coccarda” (COCCARDA), “Bandoliera” (BANDOL), Geografia (VALCAMON), Suidi (CINGHIAL), Multilato (MULTILAT, cioè se vi sono o meno più lati incisi), “Linee cigliate” (LINCIGL), Pettiniformi (PETTIN), “Cappello da gendarme” (GENDARME), Fodero di pugnale (FODPUGN), Intera (INTERA).

L’esplorazione dei dati mediante l’Analisi delle Componenti Principali

Una volta costruita una tabella di assenza/presenza delle variabili sui singoli monumenti si è proceduto all’esame statistico mediante software specifico¹². I risultati dell’analisi si presentano in forma di coefficienti numerici (vedi *supra*), ma non essendo necessaria una particolare precisione¹³ è possibile rendere maggiormente evidente l’esito dell’analisi mediante un grafico che ne semplifichi la lettura¹⁴. Nelle tabelle numeriche i valori negativi occupano una posizione a destra del centro della cella, quelli positivi a sinistra. Si è scelto questo genere di notazione perché nell’*Analisi delle Componenti Principali* non ha alcun significato il fatto che un singolo valore sia positivo o negativo, ma è piuttosto da osservare la contrapposizione tra *insiemi* di valori positivi e negativi. In altre parole le interpretazioni sarebbero identiche anche se dovessimo invertire tutti i segni dei coefficienti.

La prima indagine sulla tabella generale

La prima Componente Principale (cioè la colonna 1) mostra una netta contrapposizione tra quattro variabili da un lato (quelle che nello specifico hanno segno negativo, quindi il motivo “a volte”, il *pendaglio ad occhiale*, il *pettiniforme* e il “*cappello da gendarme*”) ed un buon numero delle restanti categorie dall’altro, *disco solare* in primis (il coefficiente di 0,66 appare piuttosto elevato). Molto forte l’appartenenza a questo secondo gruppo di tutte le categorie di *animali*, degli *antropomorfi*, delle *scene d’aratura* e, in misura leggermente minore, delle *armi*. Decisamente meno significativa è invece in questa prima Componente Principale la connotazione territoriale dei monumenti, con un valore di *Valcamonica* che è ridotto rispetto alle successive.

L’aspetto territoriale è comunque importante e infatti gioca un ruolo decisivo nelle successive due Componenti (colonna 2 e 3), che vanno lette congiuntamente, anche dopo aver controllato sui dati grezzi



le associazioni che l'analisi suggerisce. Molto chiara appare allora la separazione tra *Valcamonica* da un lato e *fodero di pugnale* e *bandoliera* dall'altro, che sono gli unici casi in cui la distinzione si mantiene in entrambe le Componenti Principali con valori assoluti numerici apprezzabili. Una disposizione di questo genere dimostra che l'associazione tra queste variabili e la collocazione in Valtellina è molto netta. Si farà riferimento d'ora in avanti al gruppo con il *disco solare* come al gruppo **A** e al gruppo delle "volte" come gruppo **B**.

Un'estensione della stessa procedura sopra esposta consiste nella separazione in sottocategorie singole di alcune di queste categorie principali, scelte in maniera ragionata sulla base dei risultati forniti dalla prima esplorazione. In tal modo si è scelto di procedere ad esaminare le differenze tra i vari tipi di disco solare e i vari tipi di figure antropomorfe.

Le varianti del disco solare e delle "teorie" di antropomorfi

Con questo tipo di analisi si ottengono quattro Componenti Principali che sono in grado di spiegare una quantità apprezzabile della variabilità. Oltre la quarta Componente il valore si mantiene all'incirca costante per numerose componenti successive e dunque queste ultime sono da considerarsi meno significative. La prima Componente è evidentemente una conferma di quanto espresso precedentemente, con la notevole contrapposizione tra le figure più a sinistra e più a destra del Grafico 2.1. La seconda Componente ribadisce invece il concetto della separazione geografica già evidenziato in precedenza. Qui è interessante notare l'elevato valore di alcune tipologie di disco solare, in particolare perché il *disco raggiato*, tipico della Valcamonica, viene sostituito dal *disco doppio* caratteristico della Valtellina.

Alla luce di quanto già emerso la terza Componente è quella di gran lunga più interessante: c'è infatti l'evidenziazione di un terzo gruppo, composto dai due generi di *teorie di antropomorfi* (gli antropomorfi con mano a tre dita allineati e gli antropomorfi in file uniti per le braccia) nelle quali uno degli antropomorfi (generalmente quello centrale) è in alcuni casi sormontato da un disco solare o da una specie di "aureola". Nello stesso gruppo troviamo anche i *suidi/cinghiali* e la localizzazione in Valcamonica. Il valore relativamente basso di quest'ultima variabile non deve trarre in inganno. Si spiega infatti con la seconda Componente che già coglie la contrapposizione geografica: tutte le stele che presentano le *teorie di antropomorfi* sono di origine camuna. Come vedremo successivamente, non si tratta di un dato irrilevante¹⁵.

L'indagine ridotta ai soli massi integri

Eliminando molti elementi di disturbo e di variabilità casuale si possono ottenere risultati più dettagliati. Per questo motivo in una terza esplorazione vengono momentaneamente accantonate tutte le unità della popolazione che hanno 0 come valore per la variabile *INTERE* (in parole povere si accantonano le stele frammentarie e si considerano solo le stele integre) e le variabili che finora non hanno evidenziato particolari propensioni chiarificatrici. Anche la *bandoliera* e il *fodero di pugnale* vengono escluse da questa ulteriore analisi, perché riteniamo che la variabile *Valcamonica*, ad essi fortemente collegata, sia già in grado di spiegare l'effetto di queste categorie. In questo modo le prime due Componenti Principali già spiegano il 40% della variabilità. Non si hanno evidentemente delle novità, ma si ottengono comunque importanti conferme: la prima componente posiziona con forza quasi tutte le variabili nei due gruppi consueti **A** e **B**, mentre restano meno marcati i coefficienti di *suidi/cinghiali*, *teorie di antropomorfi* e *Valcamonica*. Nulla di questo sorprende: è in effetti una conferma dell'esistenza di un terzo gruppo che possiamo denominare **C**. Rimangono da notare alcuni aspetti: innanzitutto che il gruppo **C** sembra avvicinarsi di più al gruppo **A** anziché al **B**, perché i valori delle variabili caratterizzanti il terzo gruppo, benché bassi, si mantengono comunque positivi. Il valore di *Valcamonica* è forse invece trascurabile e si spiega semplicemente con la differenza di quantità delle unità nelle due località. Per finire vale la pena osservare come le armi si differenzino dagli animali nel comportamento con riferimento al gruppo **C**: contrapposizione nel caso delle armi, neutralità nel caso degli animali.

Per concludere si è proceduto, mediante successivi affinamenti, all'individuazione di raggruppamenti associativi partendo dall'insieme complessivo, analizzando in un secondo tempo le varianti del disco solare e delle "teorie" di antropomorfi ed infine compiendo un'indagine sui soli massi incisi integri. Le ultime due sono soltanto alcune delle possibili successive analisi che si possono effettuare sui dati grezzi e, in maniera ricorsiva, sui risultati stessi delle analisi progressive.



Considerazioni preliminari sui risultati dell'analisi statistica

Le principali interpretazioni dell'iconografia calcolitica camuno-tellina

Una prima interpretazione, in chiave marcatamente simbolica, proviene dagli studi di Emmanuel Anati (Anati, 1977; 1982; 1995), che vede nei monumenti calcolitici soprattutto il riflesso di una nuova ideologia di stampo proto-indoeuropeo, spiccatamente maschile e guerriera, in netto contrasto con il precedente mondo matriarcale neolitico. Secondo Anati alcuni monumenti, come Plas 1 o Bagnolo 1, raggiungerebbero il grado di sintesi cosmologiche, riassumendo in sé da un lato i due principi generatori del mondo (il sole/ fuoco/maschio e la terra/acqua/femmina) e dall'altro tutti gli elementi di una società divisa in tre classi: i sacerdoti (sole/cielo), i guerrieri (armi/metallo) e produttori-agricoltori (scene d'aratura). Merito indubbio di Anati è l'aver proposto una prima interpretazione globale del fenomeno e l'aver impostato il problema delle complesse sovrapposizioni su questi monumenti, esemplificata in maniera determinante nello studio relativo ai Massi di Cemmo (Anati, 1967). In anni più recenti Umberto Sansoni aggiunge elementi a questa chiave di lettura, approfondendo attraverso la comparazione mitologica e le sopravvivenze più tarde il duraturo legame simbolico esistente fra elementi "uranici" come il sole e le armi (in particolare l'ascia) ed elementi "ctonî" come le scene d'aratura, le linee parallele e i motivi "a volte", questi ultimi interpretati come la ricomparsa di una Grande Dea neolitica ora sopraffatta dall'arrivo di divinità maschili celesti e guerriere (Sansoni et al., 1999).

Il dibattito sui massi incisi camuno-tellini è d'altro canto ripreso con grande vigore a partire dai primi anni '90, quando nuovi ritrovamenti e nuove analisi hanno permesso di chiarire molte questioni precedentemente lasciate irrisolte. Gli scavi di Francesco Fedele ad Asinino-Anvòia (Ossimo) e, più di recente, di Raffaella Poggiani Keller a Cemmo – Pian delle Greppe e a Pat (Ossimo) hanno gettato finalmente luce sul contesto in cui si inseriscono questi monumenti e sulle complesse "ritualità" legate al loro utilizzo¹⁶.

Una nuova teoria complessiva riguardo all'iconografia presente sui massi incisi viene quindi formulata negli anni '90 da Raffaele De Marinis, il quale compie un'analisi dettagliata dei monumenti conosciuti sino ad allora sia dal punto di vista tipo-cronologico che dal punto di vista interpretativo (De Marinis, 1994). Secondo questo autore i massi incisi del gruppo camuno-tellino mostrerebbero tre fasi cronologiche distinte, riconoscibili sulla base delle somiglianze fra alcuni oggetti raffigurati, principalmente le armi, e reperti di cultura materiale. La prima fase sarebbe sincronizzabile con i manufatti calcolitici presenti nella necropoli di Remedello¹⁷ e caratterizzata da pugnali a lama triangolare con pomolo semilunato o semicircolare e alabarde con probabile lama in selce di forma foliata. A questo stadio seguirebbe un periodo in cui sulle stele compaiono elementi avvicinabili ad alcuni oggetti tipici del fenomeno del Vaso Campaniforme (2.400-2.200 a.C.) e caratterizzato dalla presenza di figure di pugnali tipo Ciempozuelos, alabarde tipo Villafranca e figure antropomorfe su registri paralleli. Una terza fase, per la verità non perfettamente definita, sarebbe invece rappresentata dai pugnali presenti sul masso Borno 5 e dalle file di antropomorfi che costituiscono le fasi più recenti di Cemmo 3 e Ossimo 12. A questa suddivisione corrisponderebbero secondo l'autore anche fasi "ideologiche" distinte, caratterizzate da un inizio di tipo simbolico (predominio del disco solare, presenza del pugnale remedelliano e assenza degli antropomorfi) evolutosi in una fase antropomorfa con presenza di esseri umani "solarizzati", pugnali tipo Ciempozuelos e alabarde tipo Villafranca. Sulla base di ulteriori confronti con reperti, quali i pendagli ad occhiale ed i pettiniformi, l'autore distingue quindi due gruppi di monumenti, caratterizzato l'uno da elementi maschili (armi, sole, ecc.) e l'altro da elementi femminili (i pendagli appunto, i collari, ecc.). In queste due entità sarebbero inoltre da riconoscere probabili effigi di divinità, l'una appunto maschile e l'altra femminile.

I gruppi A e B: principali caratteristiche

Sulla base dei risultati sin qui esposti le categorie iconografiche individuate si possono suddividere in segni "forti", o principali, e segni "deboli", o secondari. Tutti i segni appaiono infatti "clonabili", cioè moltiplicabili in linee o colonne formate da singoli elementi tutti più o meno uguali (animali, pugnali, alabarde, antropomorfi, pendagli ad occhiale, ecc.), ad esclusione di pochissime categorie iconografiche che generalmente occupano un posto centrale nella composizione. Gli unici segni "forti" sono quindi il disco solare, il motivo "a volta" (segni che tra l'altro caratterizzano i gruppi A e B sopra definiti) e la "bandoliera". Apparentemente ambigui sono il fodero di pugnale e il "rettangolo frangiato". Entrambi compaiono sempre con ricorrenze singole (per il rettangolo frangiato bisogna considerare però separatamente le singole facce del monumento) ma non sempre occupano il centro della composizione. Il fodero di pugnale detiene sempre la medesima posizione dei pugnali stessi, che solitamente accompagna, mentre il rettangolo frangiato si colloca più in alto, nella posizione del disco solare o accanto ad esso¹⁸ o sul retro della composizione.



Il disco solare è l'elemento principale del gruppo A (si tralascia in questa sede la lunga trattazione di animali, armi e altri segni caratterizzanti il gruppo A). Si accompagna con animali (principalmente cervidi e canidi), pugnali e asce (in misura minore, ma sempre marcata, anche con la coppia alabarda-ascia). Il disco solare appare in forme diverse su base fortemente geografica. In Valcamonica è quasi esclusivamente rappresentato con raggi (fa eccezione Ossimo M13 che ne è però una chiara variante, per ora isolata) mentre in Valtellina esso è sostituito da un motivo a doppia linea chiusa che va da una forma tondeggiante a forme sub-rettangolari (con la significativa eccezione di Tirano ove compare un rettangolo con all'interno due segmenti ricurvi), talvolta affiancato da un cerchio semplice o puntato. In Valcamonica esiste una variante a forma di palco di corna cervine ricurve, presente finora solo sul versante orografico sinistro della Valle (Plas 1 e Campolungo 1). Il disco solare occupa sempre la parte più alta e generalmente centrale della composizione. Il disco solare raggiato compare anche in diretta connessione con una figura antropomorfa affiancata da file di "compagni". In questi casi i raggi alla base si allargano proprio per far posto alla testa dell'antropomorfo, mentre il sole stesso può assumere forme più piccole o inglobare la testa dell'antropomorfo al suo interno, o ancora divenire una specie di aureola (con raggi all'esterno o all'interno o addirittura senza raggi). È comunque da notare che la prima caratteristica (i.e. i raggi alla base allargati) compare anche sulle stele dove gli antropomorfi di questo tipo sono del tutto assenti (Bagnolo 1 e 2, Campolungo 1, Plas 1). Si può dire anzi che questa sia la forma di rappresentazione canonica, poiché forme prive di questa caratteristica si trovano soltanto su Cemmo 2 e Ossimo 7, ove la forma è peraltro vagamente sub-rettangolare e i raggi sono più brevi e non curvi. Si tratta di un'evidenza apparentemente sorprendente, dal momento che l'allargamento dei raggi alla base era finora stato messo in relazione unicamente al ricorrere dell'antropomorfo che si veniva a collocare con la testa nello spazio creatosi e che sarebbe tipico della fase Campaniforme. Che dire allora della presenza di questa caratteristica, per esempio, su Bagnolo 2, datata tradizionalmente alla fase remedelliana (Casini, 1994)? Altre forme di disco solare appaiono sporadicamente e sembrerebbero elaborazioni locali o scelte stilistiche personali. A questo tipo appartengono il disco solare di Borno 4, un cerchio semplice con tre brevi tratti verticali nella parte superiore, e l'eccezionale cerchio di coppelle di Cemmo 4, anch'esso con tre appendici superiori e quindi plausibilmente assimilabile ad un disco solare.

Il gruppo B è caratterizzato dal motivo "a volte", dai pendagli ad occhiale e dai pettiniformi (anche per questo gruppo si tralascia la trattazione delle ultime due categorie). Il motivo a "volte" è costituito da un'insieme di linee parallele curve ad arco di cerchio spesso chiuse alle estremità e corredate da decorazioni a forma di "V" o "Y" lungo i margini. Il motivo a volte si presenta sui monumenti in due varianti: con l'incavo rivolto verso il basso oppure verso l'alto. L'analisi ha mostrato una netta differenziazione nelle associazioni in base a queste due varianti, le quali sembrano suggerire un significato differente del segno. Nei casi in cui compare con l'incavo verso l'alto il motivo a "volte" è sempre associato al motivo a "coccarda"¹⁹ (ed in questi casi il primo segno non ha mai i due cerchi laterali), con l'eccezione di Ossimo 4 e Ossimo 10, dove al posto del motivo "a coccarda" compare il "cappello da gendarme" (motivi interscambiabili?). Notevole il fatto che in Valtellina il motivo "a volte" compaia soltanto con l'incavo verso l'alto. Si evidenzia quindi una fortissima associazione fra il motivo "a coccarda" e il motivo "a volte" con incavo verso l'alto ed una altrettanto forte esclusività reciproca fra il primo e il motivo "a volte" con l'incavo verso l'alto (entrambi tra l'altro caratterizzati dai due cerchi minori laterali).

È utile ricordare che il motivo "a volte" è l'elemento "forte" caratterizzante il gruppo B.

Dal momento che i gruppi A e B sembrano effettivamente rappresentare gruppi di stele "maschili" e di stele "femminili" (sempre che si interpretino in chiave di imitazione del reale e non in funzione simbolica gran parte dei segni presenti sulle stele) e quindi vanno a conferma di parte del modello esaminato (De Marinis, op. cit.)²⁰, ci si soffermerà nei prossimi paragrafi sugli aspetti maggiormente innovativi emersi durante lo studio: il gruppo C e la caratterizzazione iconografica di Valcamonica e Valtellina, con particolare attenzione alle possibili alternative teoriche atte a spiegare le eventuali aporie sorte.

Le teorie di antropomorfi: il problema del gruppo C e delle sovrapposizioni

Le figure antropomorfe presenti sui monumenti calcolitici camuno-tellini sono state oggetto di uno studio approfondito da parte di Angelo Fossati (1994). Si presentano in questa sede alcune ulteriori osservazioni su questa complessa categoria iconografica. Al di là della resa formale, generalmente uniforme su quasi tutti i monumenti (con la sola esclusione di Cemmo 2 e di Plas 2, che secondo Fossati (ibidem) sarebbe da attribuire alla maggiore antichità delle raffigurazioni), le figure antropomorfe si caratterizzano per la loro ricorrenza in gruppi composti da file di personaggi tutti uguali con gambe e braccia divaricate. Tali "teorie"



di antropomorfi si possono suddividere in due tipologie, a seconda se le figure sono unite all'altezza delle mani (le quali non risultano evidenziate in alcun modo) o se le mani, visibili e terminanti a tre dita siano invece accostate. In alcuni casi la figura al centro di una fila risulta "coronata" da un elemento solare (disco raggiato o "aureola"). Altri elementi che accompagnano le teorie di antropomorfi sono talvolta le coppelle, sempre disposte negli spazi vuoti fra le figure umane oppure in linee al di sopra o intorno ad esse, e la "linea dentellata", che compare soltanto al di sopra della fila più in alto di antropomorfi o sovrapposta ad essi all'altezza delle braccia. L'eventuale significato di questi ultimi due segni in rapporto agli antropomorfi non è finora mai stato chiarito.

La presenza e il significato delle "teorie" di antropomorfi, un'assoluta peculiarità dei monoliti di Valcamonica sia in ambito italiano che europeo, è stata interpretata come "antropomorfizzazione", in chiave socio-religiosa, del precedente simbolismo solare d'epoca remedelliana (De Marinis, 1994). In quanto al significato è stato proposto da un lato di vedervi la rappresentazione di "danze cerimoniali" che si svolgevano attorno alle stele (Ragazzi, 1984), mentre dall'altro è stata notata la parentela formale e simbolica con i pugnali (Brunod, 1997). Aggiungiamo in questa sede che le figure antropomorfe compaiono anche sulla ceramica decorata delle culture eneolitiche balcaniche di Tripol'e (oltre che sporadicamente su altri menhir istoriati europei) con uno schematismo piuttosto simile al nostro e con la stessa caratterizzazione delle mani a tre dita, che in quanto assimilabile alle zampe d'uccello, evidenzierebbe "il carattere divino, o quanto meno soprannaturale di questi personaggi" (Bosi, 2003).

Si presenta di seguito l'analisi di alcuni esempi di massi incisi con antropomorfi. La stele Ossimo M14 presenta due fasi distinte di figure antropomorfe unite per le braccia e disposte in registri sovrapposti. La prima fase comprende figure umane con le gambe e spesso anche le braccia realizzate a tecnica filiforme mentre il corpo triangolare e la testa sono rese con la martellinatura. Le figure, disposte in tre bande, sono intervallate da alcune coppelline soltanto nel registro centrale. A questa fase se ne sovrappone una seconda esclusivamente a martellina con figure umane più grandi ed allungate intervallate da coppelle più grosse. La figura centrale del registro superiore ha la testa circondata da un cerchio mentre su tutta questa banda corre una linea che presenta piccole appendici rivolte verso l'alto. Più in alto ancora un allineamento di piccole coppelle sembra delimitare la composizione. Nel registro inferiore si notano due pugnali di tipo remedelliano: il primo, più piccolo e parzialmente sottoposto alla gamba di un antropomorfo, ha il pomo semilunato e due piccole coppelle poste negli incavi interni del pomolo; il secondo, oltre a mostrare la costolatura mediana della lama ed un forte stacco con l'impugnatura marcato con tre coppelline, è composto da un pomolo semilunato molto spesso e con le estremità fortemente inflesse verso l'interno. L'impugnatura è inoltre enfatizzata da un cerchio di coppelline che la circonda. Parzialmente sottoposto ad un antropomorfo vi è anche una probabile figura di capride. Forse la parte posteriore di un altro animale si intravede sul margine inferiore destro. Lungo il lato fratturato si nota il manico di un'alabarda o forse un'ascia che si sovrappone agli antropomorfi e, più in alto, la parte basale di una seconda immanicatura. Una posteriorità marcata (in termini cronologici) degli antropomorfi rispetto ai pugnali remedelliani lascia dunque immaginare una prima fase istoriativa con un ampio spazio vuoto nel registro superiore, fatto questo quanto mai contrastante con le stele di tipo "remedelliano" proposte in Casini (1994). Altrettanto problematica a nostro avviso è anche la complessa stratificazione fra soggetti assai simili, fatto che imporrebbe altrettante sottofasi cronologiche nell'orizzonte campaniforme (o già nell'Antica età del Bronzo?). D'altro canto la frammentarietà del monumento ed il rilievo ancora "preliminare" impongono per questo caso come per altri un obbligo di prudenza.

Anche la recente scoperta di Campolungo 2 (Marretta, 2002; 2004) mostra più fasi di antropomorfi. La prima fase è composta da tre antropomorfi a corpo triangolare, gambe e braccia divaricate e mani a tre dita. Le tre figure sono separate e non sono poste sullo stesso asse orizzontale. Le figure inoltre mostrano differenze formali abbastanza marcate: la figura di destra, in particolare, benché in gran parte nascosta da un altro antropomorfo, ha corpo meno triangolare e più allungato e gambe più divaricate. Il confronto più vicino per quest'ultimo sembrano essere gli antropomorfi sul retro di Cemmo 3. La figura di sinistra ha invece corpo decisamente triangolare con un raccordo più arcuato all'ascella, gambe meno divaricate e più diritte ed appare invece più vicina agli antropomorfi di Cemmo 4. Ciò sembra mostrare che almeno in un caso la stessa fase possa essere composta da figure che in altri casi sarebbero attribuite a fasi diverse. Le tre figure che si sovrappongono sono unite per le braccia secondo un modulo che è presente su Cemmo 3 (fronte e lato), Ossimo 12, Ossimo M14. Le coppelle che intercalano gli antropomorfi sembrano accompagnare la seconda fase poiché ne occupano i due spazi centrali e pressappoco gli spazi fra le gambe. Il medesimo schema si ritrova soltanto su Cemmo 3, Ossimo M14.

L'evidenziazione di un terzo raggruppamento (da noi denominato gruppo C) pone quindi alcuni problemi



relativi alla suddivisione in fasi cronologiche teorizzata da De Marinis (1994). In primo luogo ci si interroga sul motivo per cui l'iconografia della fase campaniforme non compaia sulle stele valtelinesi, né nella forma "sovrappositiva", cioè configurandosi come fase successiva d'istoriazione, né tantomeno in forma autonoma, cioè come stele interamente "campaniformi". L'anomalia, già notata dallo stesso autore, è abbastanza inspiegabile considerando comunque la strettissima parentela che intercorre fra il gruppo camuno e quello tellino. In questo senso l'unica spiegazione possibile sarebbe che in Valtellina durante il Campaniforme l'unico soggetto raffigurato sulle stele sarebbero le alabarde tipo Villafranca, ma ciò sembra effettivamente in contrasto con la notevole attività che i vicini artisti camuni dimostrano invece in questo periodo. Oltre tutto la datazione delle alabarde Villafranca al periodo campaniforme sembrerebbe messa in discussione dal recente ritrovamento di Cornà 3 (Simonelli, op. cit.), il quale farebbe anche cadere l'unico termine certo di datazione delle "teorie" di antropomorfi, come ben noto sovrapposte su Cemmo 3 proprio alle alabarde Villafranca (quest'ultimo fra l'altro è ancora l'unico caso di sovrapposizione di questo tipo finora conosciuta).

In secondo luogo è a tutt'oggi privo di spiegazione il ricorrere in Valcamonica di elementi del gruppo C soltanto su stele di tipo A (sole, animali, armi), come emerso dalle tabelle associative generate dall'analisi statistica, e mai su stele di tipo B. Dovrebbe in questo senso far riflettere il fatto che alcuni segni non si sovrappongono mai fra di loro (non esistono finora stele con due dischi solari sovrapposti e, fatto ancor più notevole, con armi sovrapposte) mentre altri lo siano frequentemente (fra gli altri i motivi "a volta" o le stesse teorie di antropomorfi). A conferma di ciò è interessante notare che, nel caso di animali e armi, i primi si piazzano generalmente sopra le lame e quasi mai viceversa²¹.

In ogni caso il problema sembra risiedere nel significato da attribuire alla sovrapposizione stessa, la quale potrebbe non implicare necessariamente distanza cronologica, evidentemente sempre difficile da quantificare in uno spazio bidimensionale, ma invece ricoprire una funzione semantica ben precisa. Le fasi sovrapposte, almeno per i casi qui esaminati, sembrano più marcatori di "status" del *singolo* monumento che non di intervalli temporali univocamente quantificabili e sincronizzabili per *tutti* i monumenti. Tale approccio all'accumulo di segni sui massi incisi trova a nostro avviso una conferma archeologica nelle scoperte effettuate da F. Fedele ad Ossimo. Questo studioso ha ben evidenziato le articolate ritualità che coinvolgono le stele dei siti da lui esaminati, a partire dalla erezione e fino alla loro eventuale volontaria distruzione, in maniera analoga a quanto emerso negli scavi di St. Martin de Corleans (De Marinis, 1995) e di Sion (Gallay, 1995). Pur non essendo chiaro se i massi incisi rappresentino effigi di divinità (Anati, 1977; De Marinis, 1994) o di antenati defunti (Fedele, 1990; 1994; 1995) e se quindi siano da mettere in relazione eventualmente a cerimoniali funerari²², la vita di ciascun monumento all'interno del sito attraversava in ogni caso diversi "eventi" (erezione di nuove stele, non necessariamente iconiche, costruzione di piattaforme di ciottoli, ecc.) che in qualche modo possono aver trovato testimonianza in *alcune* fasi di *alcuni* monumenti. I massi incisi, pur dimostrando una chiara parentela iconografica in base all'appartenenza o meno allo stesso sito²³ risultano in effetti fortemente individualizzati dalla scelta e dal numero dei soggetti, dallo stile peculiare con cui vengono realizzate alcune figure e, soprattutto, dalla composizione complessiva. La complessità delle associazioni e delle sovrapposizioni lascia intendere che lo spazio temporale fra le varie fasi di ciascun monumento non sia rimasto costante, ma possa avere subito accelerazioni, stasi, reiterazioni in maniera differente per ciascun monumento. Chiarirne le logiche è un obiettivo del prossimo futuro, quando maggiori dati, ed in particolar modo quelli provenienti dagli scavi in corso, avranno fornito indicazioni più concrete sulla vita "reale" di questi preziosi monumenti.

Il fattore geografico nelle associazioni iconografiche dei monumenti camuno-tellini

Come già emerso nelle tabelle relative all'*Analisi delle Componenti Principali*, la Valcamonica e la Valtellina possiedono monumenti con caratteristiche proprie molto evidenti. Si nota in particolare la frequenza in Valcamonica di alcune categorie iconografiche, quali le "teorie di antropomorfi", le scene d'aratura e il motivo "a volta" con incavo verso il basso, che finora in Valtellina non compaiono mai. Più in generale si può affermare che tutti gli elementi che ricorrono con frequenza in Valtellina compaiono *almeno una volta* in Valcamonica, mentre il contrario non accade particolarmente mai. Ciò sembra suggerire una sorta di "ruolo guida" della Valcamonica nella messa in opera del repertorio figurativo dei massi incisi, a cui gli artisti tellini attingono elaborando associazioni iconografiche locali o sviluppando varianti specifiche di soggetti particolarmente frequenti. Il caso delle alabarde è in questo senso particolarmente significativo. Le alabarde hanno generalmente manico sinuoso, con o senza "uncino" alla base a seconda se presentino lama foliata, cioè a forma di foglia di lauro (tipo Plas 1, *senza* uncino e considerate d'epoca remedelliana), o Villafranca (tipo Corni Freschi, *con* uncino e considerate d'epoca campaniforme). L'innesto della lama sull'immani-



catura mostra diversità regionali soltanto riguardo le alabarde a lama foliata: in Valcamonica l'innesto è *poco più in basso della parte terminale superiore dell'immanicatura* mentre in Valtellina l'innesto avviene *direttamente sulla punta dell'immanicatura*. In Valtellina non compare mai la coppia alabarda foliata + alabarda foliata. All'interno delle "bandoliere" (in Valcamonica ed ancora più marcatamente in Valtellina) compaiono alabarde a lama foliata (mai Villafranca) e/o pugnali. Alabarde di questo tipo, per esempio, non si trovano finora mai associate con scene d'aratura.

In Valtellina sono presenti finora solo pugnali tipo Remedello e sono particolarmente frequenti il fodero di pugnale, la bandoliera e il pugnale con le borchie sul pomolo. Il disco solare, come si è detto, è qui rappresentato con un doppio cerchio spesso di forma sub-rettangolare. Di nuovo assenti in Valtellina sono le mappe topografiche, il "rettangolo frangiato" e infine il motivo "a volta" con incavo verso il basso. Notevole appare anche la relativa scarsità delle figure animali (ad eccezione di Castionetto, per altro concettualmente abbastanza vicina ad alcune stele camune con animali), ridotti ai soli cervidi e capridi (mancano del tutto canidi e suidi), la quasi completa assenza di monumenti con sovrapposizioni massicce (tipo Cemmo 3 o Ossimo 4)²⁴, la mancanza di istoriazioni sui lati o sul retro (con la minima eccezione del piccolo pettiniforme di Caven 3 e nuovamente di Castionetto) e la particolare frequenza in Valtellina di monumenti steliformi, mentre in Valcamonica vengono decisamente preferiti massi più spiccatamente tridimensionali. In generale in Valtellina si nota anche una scarsa attenzione alla simmetria in fase compositiva, con l'ovvia eccezione dei segni strutturalmente simmetrici (volte, coccarde, pendagli, ecc.).

Conclusioni

L'utilizzo dell'*Analisi delle Componenti Principali* si propone dunque come uno strumento valido per la ricerca in materia di arte rupestre. Alcune funzioni che essa è in grado di svolgere sono: la *ricerca di pattern* (schemi o configurazioni) che si nascondono alla semplice osservazione all'interno di grandi quantità di dati caratterizzati da molte variabili, la *conferma di ipotesi* attraverso indagini *ad hoc*, il *suggerimento* di nuovi sviluppi da verificare direttamente sui dati. In particolare il nostro caso ha portato a definire: la separazione delle stele in tre gruppi principali, denominati gruppo A, B e C; l'individuazione dei caratteri dominanti dei tre tipi (il *disco solare* per il gruppo A, le "volte" per il gruppo B, le *teorie di antropomorfi* per il gruppo C); la presenza di elementi fortemente correlati alla collocazione geografica, elementi cioè che compaiono prevalentemente in Valcamonica o in Valtellina. In questo senso l'*Analisi delle Componenti Principali* ha in parte confermato alcune ipotesi già formulate in precedenza (la probabile esistenza di stele "maschili" e "femminili", i nostri rispettivi gruppi A e B), mentre ha reso più evidenti alcune problematiche finora marginalmente analizzate, come la presenza di un complesso gruppo C e di una netta differenziazione fra stele camune e stele telline.

Il passo successivo ha permesso quindi di approfondire quei "suggerimenti" che l'analisi statistica proponeva, in particolare l'indagine sul gruppo C e sulle categorie relative, quali le "teorie di antropomorfi". La futura pubblicazione dell'ingente materiale inedito permetterà sicuramente di risolvere alcune delle questioni qui sollevate. Gli argomenti esposti sembrano comunque suggerire una parziale riconsiderazione del fenomeno iconografico presente sui massi incisi di Valcamonica e Valtellina, alla luce di una teoria più "flessibile", non rigidamente ancorata ad esclusive considerazioni tipologiche e ad un'applicazione meccanica del valore cronologico della "sovrapposizione".

Ringraziamenti

Un grazie speciale va a Sergio Musati, Chiara Carletti e Serena Solano che hanno avuto la pazienza di leggere per intero il manoscritto e discuterne gran parte delle problematiche con gli autori.

Bibliografia

- ANATI E., 1966, *Il Masso di Borno*, Breno, Tipografia Camuna e Pubbl. del Centro
 ANATI E., 1967, *I Massi di Cemmo*, Pubbl. del Centro, Capo di Ponte
 ANATI E., 1972, *I pugnali nell'arte rupestre e nelle stele dell'Italia Settentrionale*, Archivi 4, Capo di Ponte, Edizioni del Centro
 ANATI E., 1977, Origini e significato storico-religioso delle statue-stele, *BCSP*, 16, pp. 45-56, Capo di Ponte, Edizioni del Centro
 ANATI E., 1982, *I Camuni alle radici della Civiltà europea*, Milano, Jaca Book
 ANATI E., 1990, Le statue-menhir, in FEDELE F. (a cura di), 1990, *L'Altopiano di Ossimo-Borno nella Preistoria. Ricerche 1988-1990*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro
 ANATI E., 1995, *Valcamonica, una storia per l'Europa. Il linguaggio delle pietre*, Studi Camuni 13,



- Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 2nda ed.
- BOSI F., 2003, Ceramica dipinta e mitologia dell'Europa eneolitica, in *Il mito e il culto della Grande Dea: transiti, metamorfosi, permanenze, Atti del Convegno, 24-25 novembre 2000, Oratorio e Museo di Santa Maria della Vita, Bologna*, pp. 51-58, Bologna
- BRUNOD G., 1997, *Massi incisi in Valcamonica*, Quaderni di Natura Nostra, suppl. n. 122, Savigliano
- CASINI S. (a cura di), 1994, *Le Pietre degli Dei. Menhir e stele dell'età del Rame in Valcamonica e Valtellina*, Catalogo della Mostra, Bergamo
- DE MARINIS R. C., 1994, La datazione dello stile III A, in CASINI S. (a cura di), 1994, *Le Pietre degli Dei. Menhir e stele dell'età del Rame in Valcamonica e Valtellina*, Catalogo della Mostra, Bergamo pp. 69-87
- DE MARINIS R. C., 1995, Le stele antropomorfe di Aosta, *Notizie Archeologiche Bergomensi*, 3, 1995, Bergamo, pp. 213-220
- FEDELE F., 1994, Il contesto rituale delle stele calcolitiche camuno-valtellinesi: gli scavi di Ossimo (Valcamonica), *Notizie Archeologiche Bergomensi*, 2, 1994, Bergamo, pp. 37-66
- FEDELE F., 1995, *Ossimo 1*, Gianico
- FEDELE F., FOSSATI A., 1995, Centro culturale calcolitico dell'Anvòia a Ossimo (Valcamonica): scavi 1988-95. *Notizie Archeologiche Bergomensi*, 3, 1995, Bergamo, pp. 251-258
- FEDELE F., FOSSATI A., MARCHI E., 2001, Ceremonial site of Anvòia: new Copper Age statue-menhir at Ossimo, Valcamonica, in *Archeologia e arte rupestre. L'Europa – le Alpi – la Valcamonica. Secondo Convegno Internazionale di Archeologia Rupestre, 2-5 Ottobre 1997*, Atti del Convegno, Darfo Boario Terme
- FOSSATI A., 1994, Le figure antropomorfe, in CASINI S. (a cura di), 1994, *Le Pietre degli Dei. Menhir e stele dell'età del Rame in Valcamonica e Valtellina*, Catalogo della Mostra, Bergamo
- FRONTINI P., 1994, Il masso Borno 1, *Notizie Archeologiche Bergomensi*, 2, 1994, Bergamo, pp. 67-78
- GALLAY A., 1995, Les stèles anthropomorphes du site mégalithique du Petit-Chasseur à Sion (Valais, Suisse), *Notizie Archeologiche Bergomensi*, 3, 1995, Bergamo, pp. 213-220
- JACKSON J.E., 1991, *A user's guide to principal components*, John Wiley & Sons
- JOLLIFFE I.T., 1986, *Principal Component Analysis*, New York, Springer-Verlag
- MARRETTA, 2002, Dipartimento Valcamonica del CCSP. Relazione Campo Archeologico 2001, *BCNotizie*, Marzo 2002, pp.12-17, Capo di Ponte, Edizioni del Centro
- MARRETTA A., 2004, Statue-stele dell'età del Rame a Campolungo di Cedegolo, in SOLANO S., MARRETTA A. (a cura di), *Grevo. Alla scoperta di un territorio fra archeologia e arte rupestre*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, pp. 107-136
- PACE D., 1981, Stele arcaica salvata a Lovero Valtellino, *Sibirium*, XV, pp. 51-67
- POGGIANI KELLER R. (a cura di), 1989, *Valtellina e mondo alpino nella preistoria*, Modena
- POGGIANI KELLER R., 1996, Ossimo (BS) Località Passagròp e Ossimo (e Malegno) (BS) Loc. Pat, *Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia*, 1994, Milano, pp. 36-37
- POGGIANI KELLER R., 2000, Il sito culturale di Cemmo (Valcamonica): scoperta di nuove stele, *Rivista di Scienze Preistoriche*, L (1999-2000), Firenze, pp. 229-259
- POGGIANI KELLER R., 2002a, Il sito con stele e massi-menhir di Ossimo-Pat in Valcamonica (Italia): una persistenza di culto tra età del Rame e età del Ferro?, in *Culti nella preistoria delle Alpi: le offerte, i santuari, i riti*, Athesia, Bolzano, pp. 377-389
- POGGIANI KELLER R., 2002b, Ossimo (BS), località Pat: area cerimoniale e funeraria megalitica dell'età del Rame e insediamento dei Camunni, *Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia*, 1999-2000, Milano, pp. 44-46
- RAGAZZI G., *La danza preistorica nelle incisioni rupestri della Valcamonica*, Tesi di Laurea, Milano, anno 1983-84
- SANSONI U., MARRETTA A., 2003, Recent discoveries in Zurla and Dos Cui, *ADORANTEN* (2002), Scandinavian Society for Prehistoric Art, Tanum, pp. 5-14
- SANSONI U., GAVALDO S., GASTALDI C., 1999, *Simboli sulla roccia: l'arte rupestre della Valtellina Centrale dalle armi del Bronzo ai segni cristiani*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro
- SIMONELLI M. G., ANNIBALDI P., 2001, Tre nuove stele frammentarie rinvenute nel territorio di Teglio (So), in *Bollettino della Società Storica Valtellinese*, 53, 2000, pp. 9-20
- SOLANO S., MARRETTA A. (a cura di), *Grevo. Alla scoperta di un territorio fra archeologia e arte rupestre*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro
- TRATEBAS A., 1995, Using statistics to reach beyond subjective analysis of rock art data, in

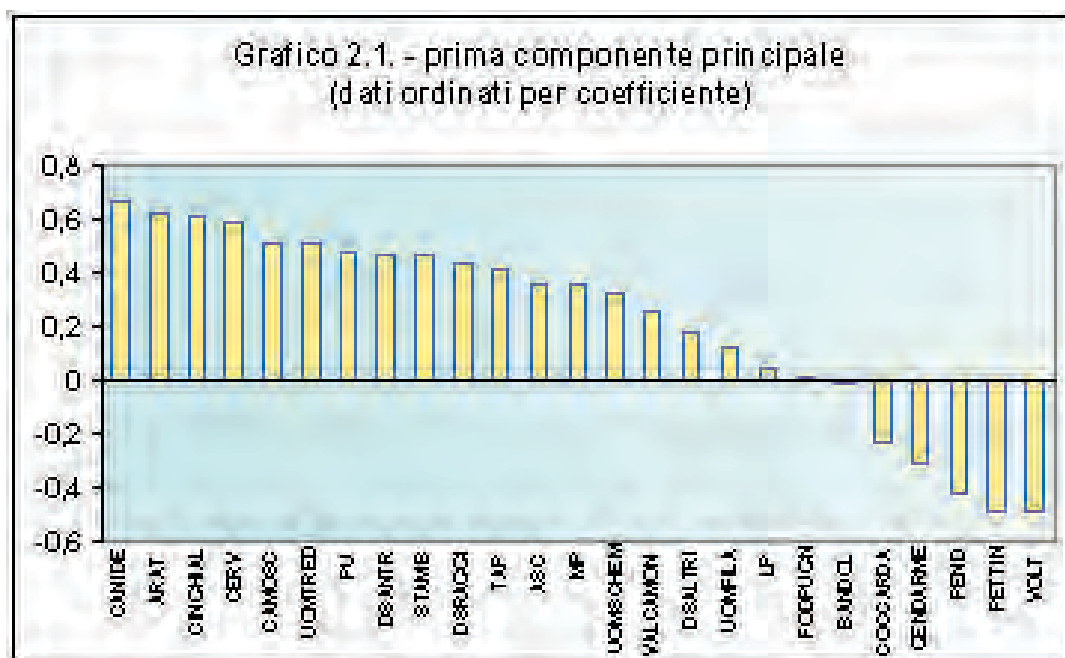


International Rock Art Congress, Torino, 30 agosto – 6 settembre 1995, Atti di Convegno

Tab.1	1	2	3	4	5	6
DS	0,66	-0,05	-0,03	0,15	0,44	-0,31
MP	0,36	0,21	-0,21	0,47	-0,33	-0,17
ASC	0,41	-0,29	0,19	0,11	0,54	-0,38
PU	0,47	-0,26	-0,02	0,27	0,02	0,11
FODPUGN	0,02	-0,51	0,29	0,23	-0,08	0,59
LP	0,03	-0,17	-0,53	0,56	-0,03	-0,02
STAMB	0,54	0,14	0,05	0,37	-0,12	0,27
VOLT	-0,41	0,79	0,13	0,05	0,11	0,03
PEND	-0,38	0,65	-0,01	0,23	0,00	-0,21
ARAT	0,62	0,44	0,09	0,14	-0,03	-0,10
CERV	0,60	0,01	0,30	-0,38	0,10	-0,14
CAMOSC	0,52	0,21	0,08	0,30	-0,15	-0,00
CANIDE	0,64	0,04	-0,31	-0,08	-0,22	0,30
CINGHIAL	0,57	0,20	-0,20	-0,44	-0,07	0,32
TAP	0,45	0,44	0,31	0,00	-0,23	0,01
UOM	0,64	0,18	-0,01	-0,12	0,27	0,11
COCCARDA	-0,16	0,48	0,49	0,22	-0,16	0,03
PETTIN	-0,47	0,47	-0,09	0,14	0,17	0,15
GENDARME	-0,30	0,32	-0,10	-0,03	0,36	0,31
BANDOL	0,02	-0,17	0,61	0,12	-0,27	-0,31
VALCAMON	0,22	0,48	-0,64	-0,19	-0,04	-0,25
MULTILAT	0,23	0,33	0,17	-0,44	-0,27	-0,03
INTERO	0,20	0,39	0,27	0,17	0,52	0,37

Tab. 2	1	2	3	4	5	6
DSRAGGI	0,43	0,06	0,26	0,43	0,19	-0,17
DSANTR	0,47	0,25	-0,40	-0,15	0,08	0,18
DSALTRI	0,18	-0,43	0,37	-0,21	0,35	0,25
MP	0,35	0,23	0,27	0,28	-0,43	0,29
ASC	0,36	-0,43	0,20	0,00	0,56	0,26
PU	0,48	-0,29	0,13	0,25	0,05	-0,00
FODPUGN	0,01	-0,61	0,08	0,08	-0,30	-0,47
LP	0,05	-0,07	-0,03	0,66	-0,22	0,29
STAMB	0,47	-0,04	0,54	0,29	-0,12	-0,19
VOLT	-0,49	0,60	0,45	-0,08	0,15	-0,13
PEND	-0,42	0,54	0,40	0,07	0,16	0,15
ARAT	0,62	0,42	0,38	-0,12	-0,01	-0,08
CERV	0,59	-0,05	0,03	-0,47	0,27	-0,12
CAMOSC	0,51	0,18	0,19	-0,19	-0,31	0,28
CANIDE	0,67	0,12	-0,07	0,19	-0,16	-0,19
CINGHIAL	0,61	0,33	-0,24	-0,09	0,04	-0,44
TAP	0,41	0,31	0,34	-0,32	-0,19	0,06
UOMSCHEM	0,32	-0,12	0,50	0,16	0,30	-0,09
UOMTRED	0,51	0,37	-0,46	-0,26	-0,03	-0,11
UOMFILA	0,13	0,15	-0,54	0,04	0,08	0,27
COCCARDA	-0,23	0,26	0,46	-0,29	-0,27	0,10
PETTIN	-0,48	0,45	0,16	0,06	0,10	-0,18
GENDARME	-0,31	0,30	0,02	0,04	0,18	-0,30
BANDOL	-0,01	-0,31	0,29	-0,53	-0,24	0,18
VALCAMON	0,25	0,65	-0,15	0,32	0,25	0,23





Tab. 3	1	2
DSRAGGI	0,51	0,06
DSANTR	0,36	0,43
DSALTRI	0,37	-0,55
ASC	0,54	-0,67
PU	0,78	-0,47
STAMB	0,38	-0,47
VOLT	-0,58	-0,05
PEND	-0,30	-0,16
ARAT	0,51	0,13
CERV	0,56	0,21
CAMOSC	0,62	-0,15
CANIDE	0,59	-0,02
CINGHIAL	0,25	0,78
TAP	0,48	0,26
UOMTRED	0,39	0,83
UOMFILA	0,02	0,62
COCCARDA	-0,38	-0,19
PETTIN	-0,62	0,01
GENDARME	-0,53	0,11
VALCAMON	0,24	0,41

Note

¹ Per questioni di brevità si preferisce in questa sede il termine “masso inciso” ad indicare “stele/statua-stele/statua-menhir”. Basti ricordare che l’utilizzo di questo termine non implica il rifiuto del preciso utilizzo di quelli specifici sopra elencati, come ben espresso in De Marinis, 1994. Altro termine largamente utilizzato è “composizioni monumentali” (Anati, 1977).

² In questa sede per “oggettivo” si intende che tali argomentazioni si basano su relazioni matematiche e hanno quindi carattere di ripetibilità indipendentemente da chi conduce l’esperimento. Si vedrà più avanti che questo obiettivo non viene raggiunto in maniera totale, in quanto talvolta si riscontra una pur limitata necessità di ricorrere all’interpretazione. Quando questo accade viene fornita una descrizione per quanto possibile accurata del problema.

³ Dinamica questa non ben applicabile all’arte rupestre su superficie, dove risulta più problematico isolare le unità. Quanto è lecito infatti considerare un insieme chiuso una “roccia” o un “pannello” evitando discriminanti puramente soggettive?

⁴ I rilievi dei massi incisi di Valcamonica si trovano sparsi su numerosi articoli editi in periodici, atti di convegni e/o monografie. L’edizione più ricca è senza dubbio il catalogo della mostra *Le Pietre degli Dei*, Casini C. (a cura di), 1994, Bergamo. Il corpus qui



esaminato, che corrisponde ad una raccolta di tutto il materiale *edito* fino ad oggi, è stato collezionato come parte di un progetto di catalogazione dell'arte preistorica italiana effettuato dallo scrivente per conto del Centro Camuno di Studi Preistorici e su incarico del Ministero dei Beni Culturali. Sola importante novità, dal punto di vista geografico, risulta attualmente essere il sito di Campolungo (Cedegolo), sul versante orografico sinistro del fiume Oglio, il quale, con i suoi quattro nuovi monumenti (Marretta, 2004), va ad aggiungersi ai siti "tradizionali" finora indagati: l'insieme attorno a Capo di Ponte (Massi di Cemmo, Plas – Capitello dei Due Pini, Foppe di Nadro R.30), l'insieme Malegno – Ossimo – Borno, il masso isolato dei Corni Freschi a Montecchio di Darfo. Campolungo rappresenta ad oggi la concentrazione di massi incisi più a settentrione fra quelli conosciuti in Valcamonica. I quattro massi incisi individuati, di cui uno frammentario, sono anche gli unici esempi di questa tipologia (il masso mobile) noti per il versante sinistro della Valle, sinora caratterizzato in questo periodo soltanto da grandi massi erratici (Foppe di Nadro, R. 30) o eccezionali incisioni su parete rocciosa (Plas – Capitello dei Due Pini). Non sono stati presi in considerazione in questa sede i massi incisi la cui pubblicazione, comunque preliminare, non abbia fornito indicazioni sufficienti alla presente indagine. È il caso dei nuovi interessanti ritrovamenti a Cemmo (Poggiani Keller, 2000) e a Pat (Poggiani Keller, 2002a) di cui si attende la prossima edizione critica.

⁵ Si fa riferimento in particolare ai numerosi frammenti di stele dagli scavi di Ossimo-Anvòia (Fedele, Fossati 1995; Fedele et al., 2001).

⁶ Questo perché l'analisi è volta a ricercare la significatività delle associazioni fra *più* categorie iconografiche e quindi tende a escludere i monumenti con singole ricorrenze.

⁷ È noto il caso problematico degli animali con muso appuntito rappresentati su Cemmo 1 e presenti su altri monumenti, la cui identificazione, non ancora risolta, oscilla fra giovani bovini e suidi. Per le argomentazioni su questo specifico problema si veda Casini (1994).

⁸ In altri termini si è optato per non tenere in considerazione il numero di ricorrenze per ogni singola categoria, ad es. 7 pugnali ed 1 pugnale non cambiano il rapporto fra l'unità (il singolo monumento) e uno dei suoi attributi figurativi (il pugnale).

⁹ Si veda lo studio approfondito del monumento in Frontini (1994) e le varie ipotesi sulla dislocazione nel tempo del monumento e sulla diversa visibilità di volta in volta di lati diversi.

¹⁰ Evidente la contemporaneità, per esempio, dei due antropomorfi parzialmente sovrapposti sul lato A di Borno 1 oppure della gamba dell'antropomorfo di destra che si sovrappone ad una coppella del circolo di Cemmo 4.

¹¹ È opportuno precisare che l'attribuzione del nome alle variabili non ha alcuna valenza nell'analisi. Si pensi ad esempio al disco solare. L'interpretazione diversa del simbolo (cerchio?) non porta a una differente codifica, fintantoché si mantiene inalterata l'integrità delle variabili, ovvero la suddivisione in categorie. Se si volesse considerare il disco raggiato camuno come avente una diversa funzione rispetto al disco doppio, ad esempio e si creasse così una categoria ulteriore per accomodare questa separazione, allora si avrebbe sì un cambio di codifica e quindi risultati diversi.

¹² Si è utilizzato il software di analisi statistica SPSS dell'omonima azienda statunitense. Comunque, qualunque software che gestisca l'Analisi delle Componenti Principali dovrebbe fornire gli stessi risultati. Tra le possibili differenze la più rilevante è legata al particolare algoritmo di calcolo. In questo caso tutti i coefficienti di una componente principale potrebbero risultare di segno opposto rispetto a quelli qui calcolati. Tutto ciò è assolutamente normale e, in effetti, irrilevante ai fini del risultato finale.

¹³ Si consideri che l'obiettivo è di trovare dei motivi ricorrenti e non di determinarne dei pesi per una eventuale previsione, cosa che richiederebbe una certa precisione.

¹⁴ Per aumentare la comprensione e soprattutto la chiarezza dell'esposizione dei risultati si è scelto di affiancare alle tabelle i rispettivi istogrammi delle Componenti Principali maggiormente rilevanti. Quello che si ricerca sono i due raggruppamenti che formano una contrapposizione netta, cioè i gruppi di variabili che trovano posto alle estremità destra e sinistra del grafico rispetto allo zero. Quante di queste variabili vadano considerate dipende in massima parte dalla dimensione delle barre stesse (quando esse rimangono basse, cioè terminano ancora vicine all'asse sono, in termini statistici, meno "significative").

¹⁵ Il fatto è soltanto marginalmente notato finora nella letteratura specifica. Si veda Casini (1994).

¹⁶ Cruciali ai fini di questa ricerca alcuni nuovi concetti introdotti da Fedele, in particolare la necessità di attribuire alle stele una "life history" e di comprenderne correttamente il preciso ruolo rispetto a ciascuna altra struttura del sito (altre stele iconiche e non, reperti archeologici, *cairn*, focolari, ecc. Cfr. Fedele, 1990; 1994).

¹⁷ Secondo De Marinis i più antichi massi incisi camuno-tellini sarebbero riferibili alla fase Remedello 2 (2.800-2.400 a.C.), caratterizzata dalla comparsa nella necropoli omonima del pugnale triangolare di rame, mentre non ci sarebbero monumenti riferibili alla fase Remedello 1 (3.400-2.800 a.C.). La fase Remedello 2 ha un orizzonte culturale corrispondente in Valcamonica, definito Calcolitico 2 e individuato archeologicamente negli scavi al Castello di Breno (Fedele, 1989).

¹⁸ Come già notato da Brunod (1997) che ne ipotizza valenze simboliche in qualche modo correlabili, rafforzate dall'ulteriore somiglianza dovuta alle frange che richiamano i raggi del sole.

¹⁹ Il motivo "a coccarda" non è inserito fra i dischi solari, come invece proposto da Anati (1966), ma come categoria a sé. L'analisi statistica ha d'altronde confermato questa scelta ed evidenziato il legame di questo segno con il gruppo B e non con il gruppo A. In questo è pienamente confermata l'intuizione espressa in Frontini (1994, p. 71) che il segno forse "[...] rappresenti un oggetto [...] abbinato, nell'uso e nel suo significato, al pendaglio a occhiale e al fascio di linee a U."

²⁰ Va comunque sottolineata la presenza di stele con attributi misti e quindi di non semplice collocazione tipologica. Si tratta nell'ordine di Bagnolo 2, Borno 1, Ossimo 12 e Ossimo C23 (quest'ultima in Fedele, 1995). Il problema è in parte analizzato in Marretta 2004, ove si discute il caso del frammento Campolungo 4 che, per la prima volta, presenta una chiara sovrapposizione fra un elemento del gruppo B (un motivo a "volte") e uno del gruppo A (un pugnale remedelliano). Si tratta probabilmente di una nuova testimonianza circa i complessi rimaneggiamenti subiti dai singoli monumenti durante i rispettivi periodi di attività, come ben testimoniato anche dal caso Ossimo 12.

²¹ Tale ricorrenza, non certo casuale, era già stata osservata da Davide Pace (1981) per la stele di Tirano e analogamente era stata notata da Emmanuel Anati l'intenzionale sovrapposizione di pugnali e "tapiri" su Cemmo 1 (Anati, 1967). All'estremo opposto si pongono invece i canidi che inspiegabilmente finora non si trovano in sovrapposizione con nessun'altra categoria iconografica.

²² Anche se molti elementi convergono in tal senso, non da ultimo il ritrovamento a Pat di due frammenti di stele istoriate all'interno di un piccolo tumulo in funzione di cenotafio (Poggiani Keller, 2002b).

²³ Si veda a questo proposito l'insolita frequenza del "rettangolo frangiato" e delle scene d'aratura a Ossimo.

²⁴ I casi sono soltanto tre (Castionetto, Tirano-Lovero e Somasassa) e mostrano animali sotto pugnali o alabarde.



Didascalie

- Fig. 1. Bagnolo 1. Esempio di composizione classica del gruppo A di Valcamonica (da Casini 1994).
- Fig. 2. Vangione 1. Lo stesso gruppo A come si caratterizza in Valtellina: disco solare doppio, motivo “a bandoliera”, alabarde e cervide (da Poggiani Keller 1989).
- Fig. 3. Cornà 1. La coppia motivo “a coccarda” e motivo “a volte” con incavo verso l’alto caratteristica del gruppo B di Valtellina (da Poggiani Keller 1989).
- Fig. 4. Ossimo 4. Complessa composizione di gruppo B recuperata in situ durante gli scavi di F. Fedele all’Anvòia di Ossimo (BS) (da Casini 1994).
- Fig. 5. Bagnolo 2. Masso inciso con caratteri misti (aggiunta di segni di gruppo B su originaria stele di gruppo A)? (da Casini 1994).
- Fig. 6. Ossimo 12. Le due fasi e il capovolgimento del monumento ben testimoniano gli “eventi” rituali accaduti ai massi incisi e la sovrapposizione di elementi del gruppo C su quelli del gruppo A (da Fedele 1995).
- Fig. 7. Campolungo 1. Stele tipica di gruppo A (notevole l’assenza degli animali) con aggiunta di pendaglio ad occhiale.
- Fig. 8. Campolungo 4, lato A. Sovrapposizione di parte di un motivo “a volte” (gruppo B) su pugnale remedelliano (gruppo A).
- Fig. 9. Cemmo 3, lato A. Esempio di complesse sovrapposizioni fra “teorie” di antropomorfi, armi e animali (da Casini 1994).
- Fig. 10. Cemmo 3, lato C. Le “teorie” di antropomorfi proseguono anche sul retro nella variante degli esseri umani con mani “a tre dita” (da Casini 1994).
- Fig. 11. Cemmo 4, lato A. Antropomorfi (di cui uno “solarizzato”) entro probabile disco solare a coppelle, animali e lama di pugnale tipo Ciempozuelos (da Casini 1994).
- Fig. 12. Frammento Ossimo C1. Si notano nuovamente gli antropomorfi in associazione con armi e animali (da Fedele 1995).
- Fig. 13. Frammento Ossimo M14. Si notano numerose fasi sovrapposte di antropomorfi intercalati da coppelle e pugnali remedelliano (da Fedele et al. 2001).
- Fig. 14. Campolungo 2. Piccolo masso inciso solamente con antropomorfi e zoomorfi (cervidi e un suide). La seconda fase di antropomorfi si sovrappone quasi perfettamente alla prima.
- Fig. 15. Campolungo 2. Particolare a luce radente degli antropomorfi.
- Fig. 16. Ossimo 9 (da Casini 1994).
- Fig. 17. Antropomorfi con mani “a tre dita” su ceramica eneolitica della cultura di Tripol’e, Ucraina (da Bosi 2003).
- Fig. 18. Cornà 3. Rilievo preliminare che mostra almeno un’alabarda Villafranca in chiara composizione con alabarde foliate e pugnali remedelliani. L’alabarda tipo Villafranca è dunque già remedelliana o le figure di pugnali tipo Remedello proseguono anche in epoca campaniforme? (da Simonelli et al. 2001).



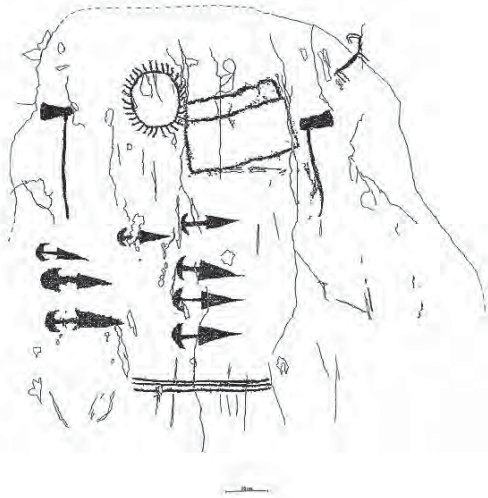


Fig. 1

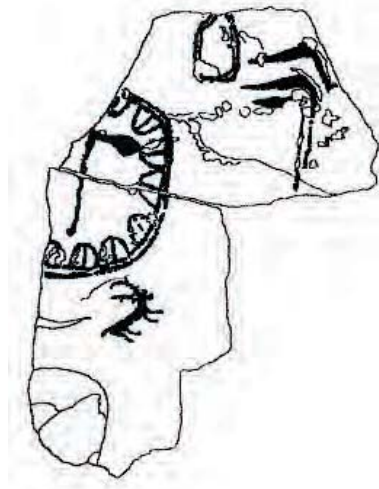


Fig. 2



Fig. 3

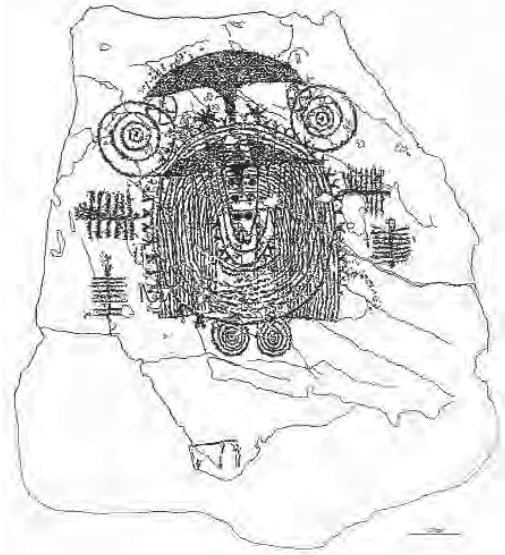


Fig. 4



Fig. 5

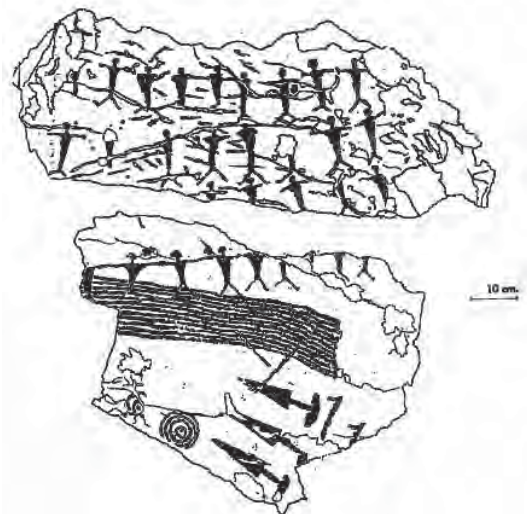


Fig. 6



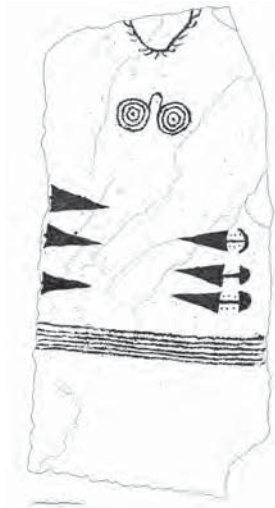


Fig. 7

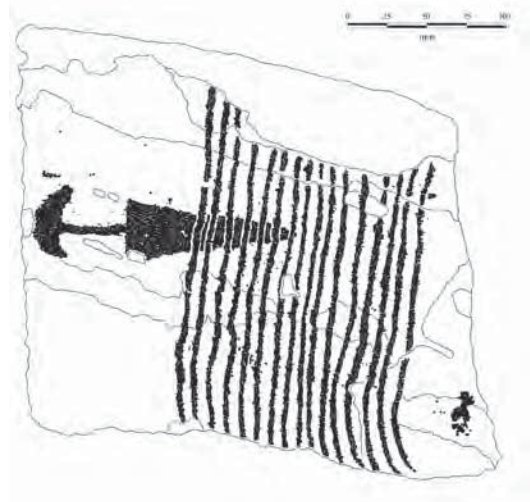


Fig. 8

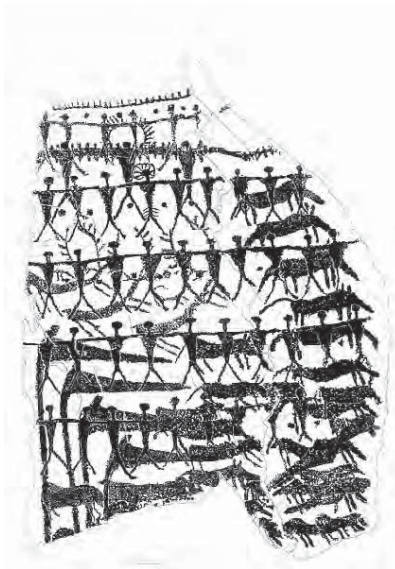


Fig. 9

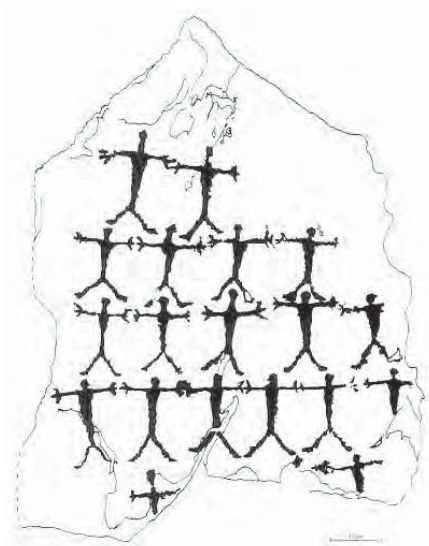


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



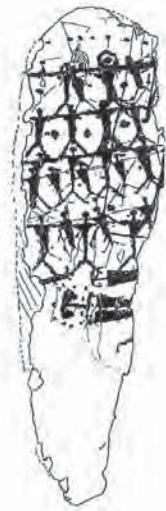


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

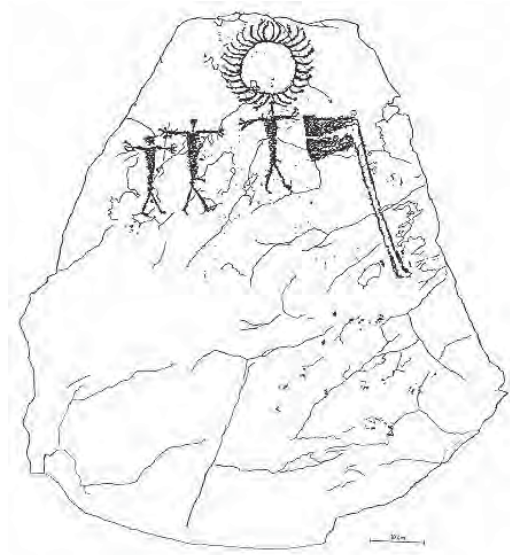


Fig. 16

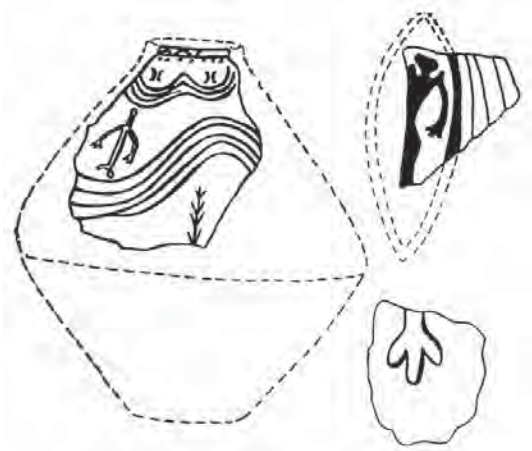


Fig. 17

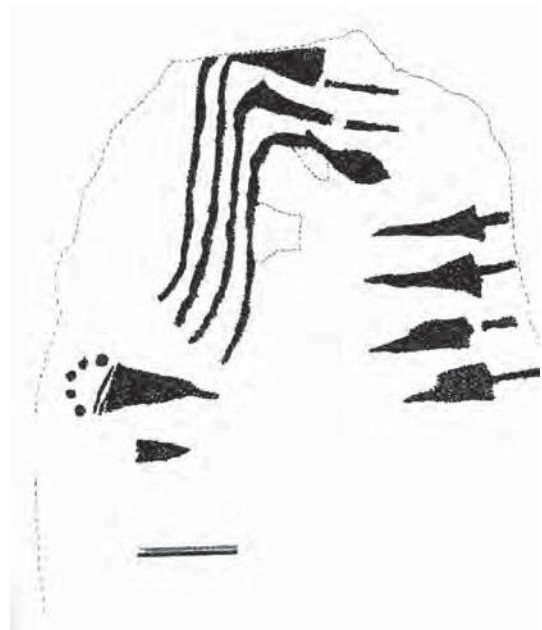


Fig. 18



Considerazioni su analogie tra riti tribali e cerimoniali ossessivi

Bruna MARZI CHIARI

Riassunto

Gli scritti del Prof. Anati sono ricchi di riferimenti all'importanza che hanno rivestito per le popolazioni primitive i riti. Del resto, lo stesso Parco di Naquane si ritiene che fosse un luogo di culto, meta di visite per le funzioni rituali, come appare dai numerosi graffiti presenti sulle rocce.

In ambito psicoanalitico S. Freud si è occupato dei riti delle popolazioni primitive, e del loro significato inconscio, sottolineando l'esistenza di analogie tra gli usi derivanti dal tabù (*in primis* il tabù dell'incesto) e i sintomi della nevrosi ossessiva.

L'autrice tenta un'integrazione tra le elaborazioni freudiane in ambito pulsionale e quelle di Piaget sullo sviluppo dei processi cognitivi, così come già esposto dal Prof. N. Peluffo nel suo ultimo intervento a Capo di Ponte "Riflessioni sulle costanti rappresentazionali-affettive dell'espressività umana" a proposito della fobia del volo.

Si ritiene che nell'ontogenesi l'uomo ripercorra le tappe dello sviluppo filogenetico e, nella fattispecie che il bambino in età evolutiva faccia ricorso al disegno e/o alla gestualità per esternare la vita psichica in assenza di un codice linguistico che consenta di esprimere il pensiero astratto, analogamente a quanto già esperito dai nostri antenati in epoca preistorica nei rituali e nelle rappresentazioni grafiche degli stessi.

Per tentare una sintesi, parafrasando Anati, si potrebbe parlare di una "memoria sommersa" nella quale sono incise le tracce di esperienze pulsionali che verranno poi recuperate per via associativa, quando le condizioni situazionali/affettive lo richiedano.

Nella nevrosi ossessiva i cerimoniali hanno una funzione economica, legata all'abbassamento della tensione. Attraverso il gesto che il nevrotico ripete in modo coatto nel rituale, egli cerca un sistema che al contempo possa esprimere sia il desiderio che l'esigenza di autopunizione. Tale esigenza permette di contenere il senso di colpa, usando una modalità espressiva paragonabile, solo sul piano formale, a quella usata dai primitivi nei riti e dal bambino nello stadio della logica concreta. In definitiva, da un punto di vista pulsionale il nevrotico ossessivo presenta una fissazione a stadi precoci dello sviluppo psico-sessuale (iniziativo-anale) in cui non esiste accesso alla relazione d'oggetto ed il gesto è lo strumento che permette la diseccitazione; per il primitivo invece si tratta di un punto intermedio del proprio sviluppo cognitivo, che non necessariamente riposa su elementi di fissazione dello sviluppo libidico.

Nel suo scritto *La religione delle origini* Anati parla della presenza di comportamenti rituali nell'uomo preistorico in ambito religioso e nel rapporto con i fenomeni naturali. Fanno riferimento al comportamento ritualistico tutte le forme di collezionismo di oggetti: "nel paleolitico l'uomo raccoglieva i crani" (1) scrive Anati, forse già con l'intento di rispondere a quesiti sulla propria identità.

Ciò nonostante, per parlare di concettualizzazioni e di intellettualizzazione bisogna aspettare l'avvento dell'*Homo sapiens*, che segnerebbe una rapida ascesa nel processo evolutivo. Le tracce lasciate in tutti i luoghi dove l'uomo nuovo si è insediato lasciano supporre l'acquisizione di straordinarie capacità sul piano intellettuale e cognitivo, di gran lunga superiori rispetto ai suoi predecessori.

Si assiste al fiorire di espressioni artistiche con tematiche e stili ripetitivi che indicano, sempre secondo Anati, l'esistenza di un unico linguaggio visuale e di una medesima logica associativa di idee. "Sono state fatte scelte ben precise delle tecniche di realizzazione sia della pittura, sia dell'incisione, come se l'atto dell'istoriare seguisse dei dettami di carattere rituale" (2). La ripetizione di tali elementi e delle tecniche di realizzazione, testimonia, secondo Anati, la presenza di matrici comuni primordiali, caratteristiche della nostra "memoria sommersa".

Tralasciando tutti i contesti sociali e religiosi in cui è possibile osservare le vestigia di un comportamento ritualistico, desidero limitare l'attenzione al campo clinico in cui si riscontra la presenza di forme di



ritualizzazione nella nevrosi ossessiva.

Lo scopo che mi prefiggo nel presente lavoro, è di analizzare la natura e l'origine delle analogie tra le ritualizzazioni preistoriche rintracciate nell'arte rupestre ed i cerimoniali dei nevrotici ossessivi.

In ambito psicoanalitico S. Freud si è occupato dei riti delle popolazioni primitive, e del loro significato inconscio, sottolineando l'esistenza di analogie tra gli usi derivanti dal tabù (in primis il tabù dell'incesto) e i sintomi della nevrosi ossessiva (NO).

Secondo Freud i rituali trarrebbero origine da antichi tabù che l'uomo si sarebbe imposto per contrastare i suoi impulsi aggressivi e sessuali. In estrema sintesi il pensiero espresso da Freud in *Totem e tabù* (3) è il seguente: i divieti più antichi che diedero luogo alle leggi sul totemismo, sono fundamentalmente rivolti all'evitamento dell'incesto (rapporti sessuali all'interno del clan) ed in ultima analisi alla costituzione di un ordinamento sociale più esteso. La spinta pulsionale che avrebbe portato alla violazione del tabù rendeva necessaria l'espiazione della colpa attraverso cerimoniali di evitamento dell'oggetto desiderato o di suoi sostituti. I divieti si sarebbero poi organizzati in un patrimonio psichico ereditario tramandato, probabilmente per rinforzo, cioè per successive violazioni del tabù stesso, costituendo quella "legislazione" da lui definita "complesso di Edipo".

Un tema, quello delle componenti ereditarie presenti nelle manifestazioni sintomatiche dei nevrotici, che Freud ha ripreso più volte negli scritti successivi.

Analogamente la vita dell'ossessivo è costellata da divieti. Sul piano sintomatico la NO è caratterizzata da una pressione incoercibile e angosciosa che spinge il soggetto a compiere determinate azioni e pensieri in maniera coatta: lavarsi ripetutamente le mani, calpestare le righe delle mattonelle, aprire e chiudere il gas. La perfetta esecuzione di tali rituali serve a gestire il peso dell'autoaccusa e a garantirsi un sistema punitivo che allevia la persona dal senso di colpa per aver commesso un supposto misfatto. Il pensiero soggiacente è del tipo: "se non riesco con un balzo a tenere la porta aperta, mia madre morirà". Il desiderio, talvolta conscio, ma affettivamente isolato, è che la spinta aggressiva raggiunga l'oggetto, in questo caso che la madre muoia. Ne conseguono una serie infinita di controlli atti ad evitare che il fatto temuto/desiderato avvenga. Tra questi, per l'appunto, la ripetizione coatta di gesti, azioni, scongiuri.

A titolo esemplificativo esporrò il caso di una persona che, a mio parere, presenta nel comportamento manifesto, alcune analogie con le ritualizzazioni riscontrate da Anati nelle popolazioni primitive.

Si tratta di una collezionista di ciotoline che presentava un quadro sintomatico tipico della NO. Il sintomo più fastidioso era costituito da un rituale di vestizione: ogni mattina la persona era costretta ad indossare e togliere tutti i capi d'abbigliamento del suo guardaroba nel tentativo di trovare quello che la facesse sentire a suo agio, comoda, adeguata. Manifestava, inoltre, difficoltà relazionali con il sesso opposto e anorgasmia. L'omosessualità latente era sublimata da pratiche masturbatorie coatte, accompagnate da fantasie di unione sessuale con donne.

La persona intratteneva una relazione sado-masochistica con un fidanzato con il quale aveva stipulato un patto che avrebbe dovuto evitare ad ambedue di incorrere nella tentazione di avere rapporti sessuali con altri partners.

Si trovano esempi di questa manifestazione del tabù negli studi di antropologia sulle usanze di popolazioni primitive. Freud ne cita diversi riguardanti il divieto da parte dell'uomo di incontrare la sorella, la suocera ecc. (4)

Si erano giurati *sur la tete de la mère* di non incontrare nè parlare a persone dell'altro sesso. La violazione di tale divieto avrebbe comportato qualcosa di molto brutto alle rispettive madri. Infine il divieto era stato esteso alla visione di programmi televisivi che mostravano donne poco vestite.

Le associazioni alla parola "tete", essendo la persona di lingua italiana, avevano stimolato la produzione di materiale riguardante il seno (tetta) voluminoso della madre ed i rapporti sessuali tra i genitori. L'attenzione si era poi concentrata sulla collezione di ciotoline che la persona associò agli oggetti rappresentanti la relazione fusionale con la madre: seno, utero, cioè quei contenitori dai quali dipende la sopravvivenza del feto/bambino. S'intende, infatti per "fase fusionale" quel periodo che va dal concepimento ai primi 6/8 mesi di vita postnatale, durante il quale il feto/bambino non ha una percezione di se stesso come di un'entità separata dalla madre, per cui qualsiasi rottura dell'omeostasi relazionale, implica un vissuto mortale di deprivazione energetica.

Il soggetto era alla ricerca di un'identità sia sessuale sia in quanto entità psicobiologica ripetendo inconsciamente la filogenesi, affidava alle ciotoline (coppelle) la funzione di connotare la propria appartenenza al genere femminile.

Tale processo (di individuazione della propria identità), risultava ostacolato da una fissazione a fasi preoggettuali dello sviluppo. La teorizzazione micropsicoanalitica, rispetto alla NO va oltre la formulazione



freudiana di fissazione allo stadio sadico anale, attribuendo grande importanza alla vita intrauterina e parla di fissazione allo stadio iniziatico-anale.

Traggo spunto dal materiale clinico esposto, per illustrare l'ipotesi dell'esistenza di alcune analogie sul piano dell'agire manifesto, tra il moderno nevrotico e l'antenato del paleolitico.

Riprendendo le formulazioni già citate di Anati e le elaborazioni di Peluffo circa la spinta esistente nell'uomo fin dai primordi, di scoprire la sua identità, di differenziarsi dal resto della natura nonché dal mondo animale, ritengo che le tracce di tali spinte pulsionali, che si ritrovano nelle forme di collezionismo di oggetti e successivamente nelle manifestazioni artistiche, possano costituire impronte di esperienze che formano il patrimonio filogenetico dell'essere umano e che vengono recuperate per via associativa, quando le condizioni situazionali/affettive lo richiedono. Mi riferisco a ciò che Anati chiama "memoria sommersa".

Probabilmente prima che fosse scoperto un codice alfabetico che permettesse di esprimere il pensiero astratto, l'essere umano utilizzava in maniera prevalente la sensorialità e la motricità per soddisfare i suoi impulsi. Proprio le progressive rinunce al soddisfacimento diretto, cioè al raggiungimento dell'oggetto fonte/meta del desiderio (rimozione) rappresentano gli eventi traumatici originari. L'elaborazione del conflitto attraverso l'uso di meccanismi difensivi quale lo spostamento e la sublimazione, ha consentito lo sviluppo di capacità cognitive superiori. Mi riferisco a quelle qualità, come scrive Anati, forse già presenti nel neanderthal e riscontrate nel Sapiens: "capacità di accumulo delle informazioni, capacità analitiche, associative e di astrazione..." (5) di cui l'arte rupestre ci ha lasciato testimonianza.

La ripetizione degli eventi traumatici nell'ontogenesi di un individuo, costituisce un intralcio allo sviluppo delle potenzialità acquisite dalla specie e lo costringe a regressioni sia sul piano cognitivo sia su quello pulsionale.

Da un punto di vista cognitivo si assiste al permanere di sistemi di spiegazione infantili. Tra questi, per esempio, il pensiero magico: "se non riuscirò con un balzo a tenere la porta aperta, mia madre morirà". Talvolta si riscontrano difficoltà di acquisizione di forme di pensiero astratto che, sul piano ontogenetico, richiamano l'utilizzo di strumenti conoscitivi ed espressivi del bambino nello stadio sensorio-motorio, su quello filogenetico autorizzano raffronti con quelle tappe dello sviluppo della specie umana in cui il gesto ha rappresentato presumibilmente la prima modalità espressiva dell'affettività.

Da un punto di vista pulsionale si costituiscono fissazioni a fasi precoci dello sviluppo che ostacolano l'accesso alla relazione d'oggetto.

Durante un seminario sulla nevrosi ossessiva N. Peluffo (6) diede una definizione della nevrosi ossessiva che ha stimolato le mie riflessioni successive, comprese quelle che hanno motivato il presente scritto. Egli disse: "la NO è l'espressione psichica di un trauma motorio avvenuto in utero". Si riferiva, cioè ad un periodo della vita ontogenetica in cui l'essere umano dispone solo della motricità per esprimersi. In quelle condizioni gli eventi traumatici possono essere costituiti dalle manifestazioni somatiche delle reazioni di rigetto da parte dell'organismo materno: contrazioni uterine, brusca riduzione dell'apporto di ossigeno ecc.

Sottoposto ad una improvvisa variazione dell'omeostasi, il feto cerca di reagire attraverso l'unico mezzo che ha a disposizione: la motricità, alla ricerca del gesto perfetto che gli consenta di assumere una posizione comoda e di sottrarsi alla tensione.

Tale tentativo di diseccitazione rimane però bloccato per effetto della reazione di rigetto materna, provocando un evento traumatico che metterà il soggetto nella necessità coatta di trovare modalità di riparazione.

Nel corso della vita, ogni volta che si troverà in situazioni associativamente simili a quelle traumatiche originarie il nevrotico utilizzerà modalità regressive di abbassamento della tensione.

Da un punto di vista filogenetico attingerà al bagaglio delle esperienze copulsionali degli antenati iscritte nell'Es (memoria sommersa), restaurando nell'agire modalità divenute anacronistiche e apparentemente anti economiche: il gesto, cioè la forma primitiva dell'impulso.

Portatore di un trauma avvenuto in utero e consolidatosi allo stadio anale, il nevrotico ossessivo è alla ricerca coatta ed infruttuosa di quel gesto perfetto che lo riporti alla relazione fusionale con il contenitore/mamma e gli consenta di ripristinare la situazione antecedente alla rottura traumatica.

Tale regressione sorretta dalla pulsione di morte, pone il soggetto a contatto con una zona di sempre minor differenziazione che determinerà una reazione opposta (pulsione di vita). Sul piano pulsionale il fallimento dell'esecuzione del "gesto perfetto" e la necessità coatta di ripetere il rituale, rappresenta la manifestazione, nel secondario, della pulsione di vita, in quanto tentativo di differenziarsi dalla madre fusionale e successivamente dalla madre infantile dello stadio anale.



E' a questo punto (stadio anale) che l'utilizzo del gesto prende una forma rituale, in coincidenza con l'acquisizione del controllo volontario della muscolatura, in particolare l'acquisizione della statura eretta, della deambulazione e del controllo sintetico e grazie alla contemporanea comparsa del linguaggio che segna sul piano evolutivo della Specie e su quello individuale, l'inizio della mentalizzazione dell'azione e la formazione del pensiero propriamente detto.

L'impulso si esprime attraverso il desiderio di appropriarsi, di possedere l'oggetto e poterlo controllare. In età adulta prenderà alternativamente la forma di collezionismi di vario genere, come nel caso sopra esposto (ciotoline o coppelle) o quella di rimuginamenti ideativi.

In conclusione, possiamo affermare che in tutti i tempi l'Uomo ha sentito il bisogno di riunire, conservare e eventualmente classificare oggetti naturali o fabbricati (8). L'Arte rupestre dimostra che si tratta di una delle caratteristiche fondamentali del comportamento pulsionale umano. Per la micropsicoanalisi, il fatto di collezionare è pulsionale, vale a dire che mette in moto una spinta psico-biologica la cui specificità consiste in oggetti che tentano di realizzare inconsciamente l'eternità dell'individuo.

Anzi, a questo proposito, si può evidenziare una perfetta concordanza tra le nostre due discipline, la micropsicoanalisi e l'Archeologia dell'Arte Rupestre, individuando una pulsione a collezionare che struttura l'organizzazione della sessualità e dell'aggressività dello sviluppo sia filogenetico che ontogenetico.

Bibliografia

- E. Anati: "La religione delle origini" Studi Camuni, Vol. XIV. 1995 Ed del Centro. pagg. 55-56.
 E. Anati: Op. cit. pag. 89
 S. Freud: "Totem e Tabu" OSF Vol VII
 S. Freud: Op. Cit.
 E. Anati: Op. cit. pag.68-70
 N. Peluffo: "La nevrosi ossessiva" in Bollettino dell'Istituto Italiano di Micropsicoanalisi, Tirrenia Stampatori, To
 N. Peluffo: "Riflessioni sulle costanti rappresentazionali-affettive dell'espressività umana" Convegno Assembleare CCSP Capo di Ponte (BS) 5 aprile 2003
 S. Fanti: "Pulsion de collection" in Collections Passion, Musée d'Ethnographie, Neuchatel, 1982.



Costruzione delle immagini e pensiero psicotico

Gioia MARZI

L'interesse della psichiatria per le espressioni dell'arte visiva sono note. Così pure è nota la frequente co-presenza di sofferenza psicopatologica e talento artistico, dimostrata dalle biografie di figure di grande spicco nella storia dell'arte.

Con il concetto di sublimazione Freud intese indicare il rapporto tra alcune attività umane e la sessualità, attività che traggono la loro spinta dalla pulsione sessuale e, fra queste, in particolare l'attività artistica e l'indagine intellettuale. La pulsione, cioè, è sublimata nella misura in cui viene spostata dalla meta originaria, l'appagamento sessuale, e rivolta ad oggetti diversi, anche socialmente valorizzati.

Gli sviluppi degli studi psicoanalitici non escludono la possibilità che anche l'aggressività sia in parte sublimabile, se così s'intendono i vincolamenti ad attività competitive condivise quali lo sport o altri tipi di prove. Per esempio, Anati scrive: "L'atto creativo dell'artista è soddisfacimento di un'esigenza psicofisica che gli permette di liberarsi di una carica di energia che altrimenti lo soffocherebbe. Si libera dalla carica e la comunica ai suoi interlocutori ... L'atto creativo si cristallizza nell'opera, e talvolta, dopo millenni l'opera è ancora capace di trasmettere all'osservatore gli stimoli di quella carica che gli ha dato vita ". Peluffo ha sostenuto che "quando gli esseri umani sono usciti dalla simbiosi con l'ambiente contenente, dall'indifferenziazione del processo primario e si sono resi conto di sognare, il mondo di veglia ha acquistato la sua indipendenza e nitidezza di contorni. Direi che l'hanno disegnato come, ancora oggi, gli artisti cercano di raffigurare anche graficamente il loro mondo interno. Lo fanno, probabilmente, nel tentativo di riconoscersi.

L'artista informale ripete il gesto che lascia la traccia sulla tela finché gli riesce "quello giusto" cioè quello in cui si riconosce. Come la mano del nostro antenato paleolitico, non disegna più la sua mano bensì il movimento pulsionale ...".

Con queste premesse e dalla mia prospettiva (quella di una psichiatra micropsicoanalista) vorrei fare alcune considerazioni sui possibili elementi comuni fra arte e psicosi, tra psicosi e pensiero infantile e tra pensiero infantile e arte, di cui la forma preistorica è una parte fondamentale.

L'arte infantile e dei malati mentali

Peluffo si chiede: "Cosa ha a che fare il bambino con l'arte preistorica e tribale? Bene, per quanto molti antropologi non siano d'accordo, a mio parere lo sviluppo dell'arte dell'uomo preistorico segue lo stesso iter di tutto l'insieme dello sviluppo del pensiero ... L'ontogenesi umana ripete in forma abbreviata la filogenesi e quindi anche lo sviluppo dell'arte grafica preistorica viene svelato dallo studio della psicologia infantile, conscia e pre-conscia, oltre che da quello diretto della preistoria e dell'arte tribale ..."

Avviandomi in questo lavoro con gli strumenti pratici dell'esperienza professionale impatto subito nella prima delicata questione: la cosiddetta "funzione terapeutica dell'arte", concetto che è alla base delle molteplici attività promosse in ambito terapeutico-riabilitativo quali la pittura, il disegno, la danza, la ceramica e manifatture varie che impiegano soggetti di diversa formazione e cultura in attività precostituite e troppo spesso semplicemente occupazionali. Tuttavia appartiene ormai alla storia della psichiatria un'abbondante produzione di espressioni artistiche che trovano illustre luogo espositivo nel Museo dell'Art Brut di Losanna. Il museo colleziona ed espone permanentemente opere di artisti di strada e raccolte dei tanti laboratori di pittura, scultura ed espressioni visive tra le più disparate degli ospedali Psichiatrici di diversi paesi europei. Vastissima è la rappresentanza italiana sia per la forte presenza dell'immigrazione in Svizzera nella prima metà del secolo scorso, sia per le raccolte degli Ospedali Psichiatrici smantellati nel nostro Paese.

Prenderò in esempio il caso di Carlo che ha lasciato all'Ospedale Psichiatrico di Verona numerose opere oggi esposte al Museo di Losanna (immagini 1 e 2).

La sua storia clinica è sovrapponibile a quella di tanti pazienti con personalità premorbosa compatibile con



l'esordio della schizofrenia e il primo ricovero in occasione di eventi destrutturanti: negli anni a cavallo con la Seconda Guerra il decorso della malattia era contrassegnato dal ricovero pressoché continuo e dalla morte dopo anni di degenza. Anche in assenza di dati clinici personali sappiamo che la possibilità di questi pazienti di accedere all'espressione artistica è limitata ai periodi di parziale remissione della sintomatologia. Le opere di Carlo (ne riporto due per esemplificazione) presentano, oltre alla destrutturazione dell'immagine, anche una spiccata ripetitività, ma chi non è uso all'osservazione dell'arte astratta difficilmente individua differenze radicali tra questi graziosi dipinti ed altri famosi.

Sempre a scopo esemplificativo allego la riproduzione di un'opera di Cy Twombly, senza titolo del 1962. (immagine 3). Sebbene questo artista abusasse di sostanze attive sul SNC, ebbe vita ben diversa da quella di Carlo: le sue opere, ottimamente quotate, sono state esposte a NY, Milano, Torino.

Chi ha osservato il disegno infantile e lo ha trattato come materiale associativo è abituato a queste immagini in cui colori, linee frammentate, curve e, da una certa età in poi, parole scarabocchiate si intrecciano nelle produzioni di seduta. Gli psicoanalisti dell'infanzia usano il disegno come il gioco per vicariare la scarsa produttività verbale dell'uomo piccolo e uno degli esempi più autorevoli per il contributo che la sua clinica ha portato allo sviluppo della psicoanalisi post freudiana è Melanie Klein (immagine 4).

In "Analisi di un bambino" le descrizioni cliniche e i disegni indicano i movimenti regressivi del piccolo che, trovandosi in condizione di sofferenza, ha difficoltà ad usare i codici verbali di recente acquisiti nella misura in cui, fino a quel momento, le sue espressioni più abituali sono state il corpo e il movimento. La spinta ad agire può passare per l'atto grafico, in quanto, come dice Peluffo, "il movimento è l'atto principale del grafismo".

Il lento sviluppo delle autonomie nella nostra specie caratterizza le tappe delle possibili fissazioni e ne integra le conoscenze: per i primi sei mesi la termoregolazione non raggiunge la completa maturazione, il sistema immunitario non è efficiente. Quanto al sistema percettivo, la vista raggiungere progressivamente la completa maturazione funzionale. Oggi sappiamo che già la vita prenatale costituisce un palestra di funzioni che il piccolo continuerà a sviluppare una volta nato: l'occhio prima della nascita è in grado di cogliere i chiaroscuri; alla nascita si percepiscono luci ed ombre e in qualche settimana matura la percezione del colore. Mi riferisco qui alla vista per l'importanza che essa assume nella costruzione delle espressioni artistiche di tipo pittorico o scultoreo. L'esposizione di un caso clinico può illustrare quanto esposto.

M. è una giovane donna gravemente inibita in relazione a ripetuti episodi di seduzioni alle quali è stata direttamente o indirettamente esposta. La sua infanzia è stata segnata dalla presenza di una grave malattia cardiologica trattata chirurgicamente con successo. Fino alla piena età puberale ha dormito nella stanza dei genitori. La giovane, dopo un discreto lavoro psicoterapeutico con risultati apprezzabili, avrebbe dovuto passare ad una dimensione più profonda, ma si è opposta alla posizione classica sul lettino di seduta adducendo varie spiegazioni e fermandosi poi su un punto: non le piaceva avere davanti il muro, voleva controllare il terapeuta. Infine spiegò che "in quel modo si sentiva come morta, come il bambino messo nella culla, che non può fare niente, non vede niente, non può nemmeno piangere".

Questo materiale è stato esposto in tempi diversi e in più incontri e ha aperto controtransferalmente una possibile lettura di una serie di lavori della transavanguardia altrimenti assolutamente criptici e che allego alla presente relazione.

Si tratta di opere in cui l'elemento principale è il colore o lo shock colore, o l'effetto luce/chiaroscuro. (immagini 5,6,7). Manca totalmente la forma: se vogliamo riconoscere a queste opere un substrato esperienziale, anche arcaicissimo, dobbiamo pensare a tracce mnestiche in cui gli elementi di forma non erano ancora assunti e la percezione lavorava solo sugli elementi di colore o, prima ancora, di chiaroscuro. Siamo cioè o nella culla di cui parlava la giovane o ancora prima, ma questo non è stato dato. Siccome però anche dei sogni della stessa paziente riportavano a quella dimensione di immobilità e ad esperienze passive di violenza sessuale che si sono poi succedute in età in cui altri strumenti illustrativi erano stati acquisiti, possiamo ragionevolmente pensare che queste immagini sono tracce mnestiche di precocissime impressioni infantili nelle quali un'esperienza dolorosa ha determinato un fissazione.

Reintroiezione del totem e identificazione nell'aggressore

Nella sua relazione presentata a Capo d'Orlando nel 2001, E. Anati indica come alcuni psicogrammi riprodotti in unione con i pittogrammi rappresentino un segno di assunzione di una caratteristica totemica da parte dell'uomo (immagine 8).

Mi sono ritrovata in questi concetti attraverso alcune esperienze professionali fra le quali ho scelto di illustrare la seguente.

In una fratria di 6 figli, le prime tre femmine erano state tutte abusate dal padre. Quest'uomo aspettava che



le ragazze raggiungessero la pubertà e poi entrava in azione. I due maschi non erano coinvolti negli abusi, ma crescendo erano entrati in conflitto con il padre e si erano precocemente allontanati. Coperta dall'omertà di tutto il clan, la situazione non sarebbe emersa se non per la determinazione dell'ultima femmina che, giunta alla pubertà dopo aver assistito al trattamento riservato alle sorelle maggiori, al momento del fatto si rifiutò energicamente e passò all'affermazione del diritto. Con ciò intendo dire che non fuggì come aveva fatto la primogenita, nè si allontanò tacitamente come i figli maschi, ma denunciò il padre, chiamò a testimoniare le reticenti sorelle e le sostenne nel loro timore di ritorsioni: si pose cioè come il nuovo capo clan. Quella famiglia aveva una struttura non semplicemente incestuosa, ma più specificatamente arcaica in cui riemergevano comportamenti ordalici con l'esercizio del potere da parte del maschio dominante anche in termini di possesso diretto delle femmine.

Assume dunque degli aspetti di eccezionalità l'emergere di una condotta da capo clan in un giovanissimo soggetto di sesso femminile: il coraggio della ribellione, l'intuizione di utilizzare gli strumenti oggi a disposizione (dai Servizi Sociali, alle Forze dell'Ordine, alla Magistratura), in sostituzione delle prove di forza richieste ai nostri progenitori. Nella progenie di questa famiglia l'ultimogenita si è trovata ad essere quella più simile all'immagine paterna. In altri termini l'identificazione nell'aggressore (per introiezione) consente alla vittima di passare dalla posizione passiva a quella attiva denunciando l'abusante e prendendone il posto all'interno del gruppo; in definitiva mettendosi al posto del Totem. In questo caso la risonanza dei concetti freudiani esposti in Totem e Tabù è particolarmente evidente, ma lo stesso fenomeno è osservabile nella vita quotidiana e si è sempre verificato nella storia: si assumono le insegne del Totem per identificarsi con lui indossando i colori della squadra del cuore, vestendo come l'idolo rock o issando un vessillo per andare in battaglia. Ed è estremamente interessante la raffinatezza espressiva dei nostri progenitori, ignoti autori di quei graffiti rupestri nei quali Anati ha individuato la traslazione di elementi caratteristici dei Totem su figure umane: dettagli quali la coda sono trasferiti, nella stessa raffigurazione, dalla figura rappresentante il Totem a quella rappresentante l'uomo. Un esempio apparentemente paradossale di immagine artistica che contiene l'assunzione di parti totemiche è, a mio parere, la Madonna del Parto di Piero della Francesca (immagine 9).

Si tratta di un'opera profondamente sentita dall'artista e dipinta senza commissione, a sue spese, in occasione della morte della madre Francesca della quale era figlio naturale e primogenito. Successivamente alla nascita di Piero la donna prese marito ed ebbe altri figli. L'artista ebbe dunque occasioni ripetute di vedere sua madre gravida e fu così che, alla morte di lei, tornato a S. Sepolcro, dipinse la splendida Madonna del Parto su una parete del piccolo cimitero del villaggio.

L'opera ritrae una donna giovane in stato di avanzata gravidanza con l'abito dell'epoca aperto davanti e sui fianchi per permettere l'ingrandirsi dell'addome. L'ambiente è austero, ma la tenda sollevata dai due angeli ai lati conferisce un tono di grande riguardo. Anche la proporzione, tanto esplicitamente sostenuta dagli artisti rinascimentali e da Piero stesso nella sua opera *De Prospectiva Pingendi* (1480-1490), non è strettamente rispettata, e la raffigurazione di angeli-fanciulli consente una sorta di regressione allo stile medievale che voleva i personaggi di spicco, sempre sacri, ingigantiti rispetto agli altri. Anche l'aureola conferisce il tono di sacralità alla figura della donna gravida: un'aureola a cappellino, non ieratica come quelle pre-rinascimentali, ma pur sempre lo psicogramma che nella pittura universale dell'occidente e per secoli ha indicato il riferimento al Totem.

Come Piero, i nostri progenitori, o meglio quelli di loro che erano dei geni dell'arte universale, e come tali ci raggiungono attraverso le straordinarie rappresentazioni delle immagini rupestri, avevano un'idea precisa dei movimenti di introiezione-identificazione descritti da Freud e li hanno rappresentati in maniera diretta nei loro disegni (immagine 10).

Bibliografia

- E. Anati: Lo stile come fattore diagnostico nell'arte preistorica
- E. Anati: La religione delle origini
- E. Anati: La struttura elementare dell'arte
- M. Klein: Analisi di un bambino
- N. Peluffo: Immagine e fotografia
- S. Freud: Il disagio della civiltà
- S. Freud: Totem e tabù



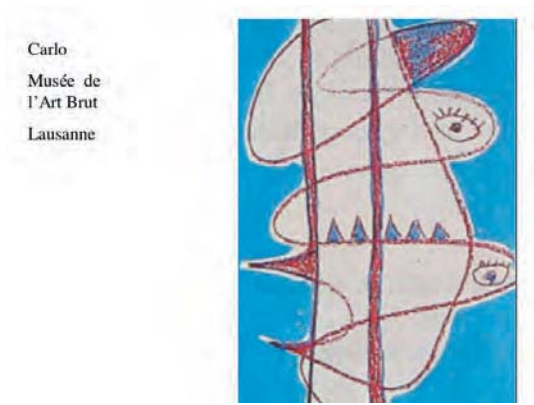


Fig. 1

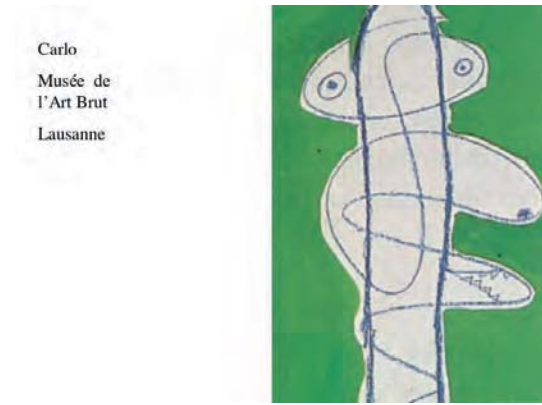


Fig. 2



Fig. 3

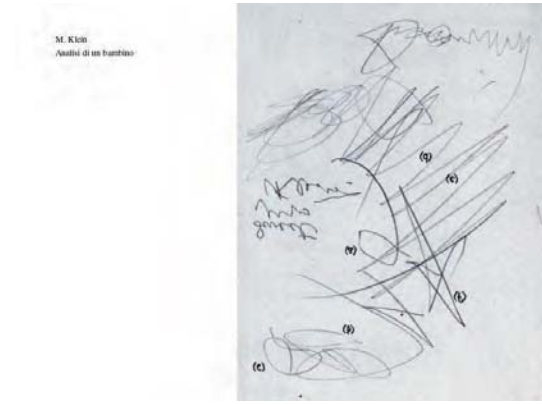


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



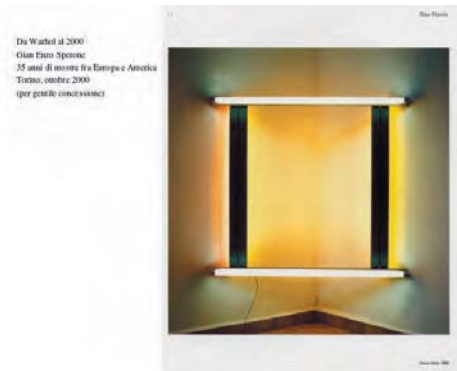


Fig. 7

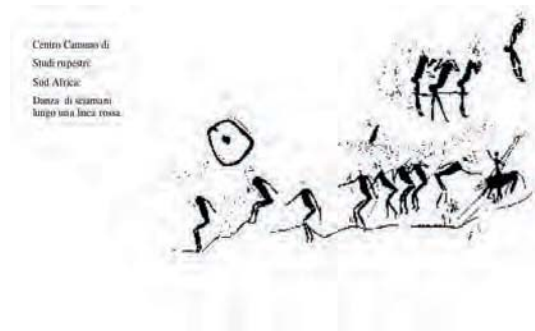


Fig. 8

Piero della Francesca
1410/20 ?- 1492
Madonna del Parto



Fig. 9

Centro
Camuno di
Studi
rupestri:
Forma
riferibile a
psicogramma

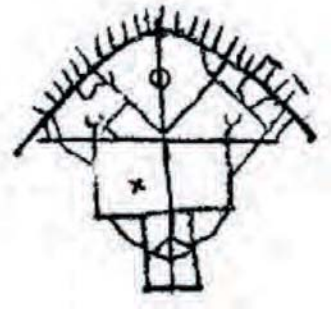


Fig. 10



Signes et symboles des mégalithes de la Préhistoire récente en Europe du 5ème au 3ème millénaire avant notre ère

Jean-Pierre MOHEN

Cette longue période a connu des évolutions sociales importantes selon les régions avec le passage des modes de vie de chasseurs-cueilleurs à ceux d'agriculteurs puis à ceux d'artisans impliquant une organisation probablement princière (Varna - Bulgarie). Les zones des rives de la mer Noire (Starçevo) et de la Méditerranée (céramique cardiale) furent plus précoces dès le VIII^e millénaire que les zones septentrionales et occidentales dans cette évolution des sociétés. Les signes et symboles des mégalithes eux-mêmes ou directement liés à eux, apparaissent dans la première moitié du Ve millénaire dans un contexte de société néolithisée, c'est à dire agricole, sur les parois d'abris sous roche et de quelques grottes artificielles, sur des pierres dressées (ou menhirs) et des pierres agencées en construction dolménique ; ces signes peuvent être en relation avec des objets mobiliers disposés comme offrandes et fabriqués en pierre taillée et polie (haches, idoles, crosses, pendentifs ...). Les techniques utilisées pour obtenir les images des signes et des symboles sont la gravure, le piquetage, la sculpture, la peinture.

Le phénomène mégalithique occupe d'abord dans l'ouest de l'Europe une place essentielle dans la diffusion et la mise en place des signes et symboles de la préhistoire récente, sans doute complétée par des formes para-mégalithiques comme les statues-menhirs ou certaines stèles qui se regroupent dans certaines régions comme la Suisse occidentale, la France méridionale et la Corse. Existe-t-il un rapprochement à établir entre l'art mégalithique de l'Europe occidentale et les statuettes en pierre et surtout en terre cuite qui dans l'Europe orientale se comptent par milliers et celles en métal (or et cuivre surtout) par dizaines ? Nous verrons que l'idéologie de l'ensemble occidental mégalithique n'est pas exactement la même que celle de l'Europe centrale et orientale.

Depuis la publication en 1981, de l'ouvrage d'Elizabeth Shee Twohig sur l'art mégalithique en Europe de l'Ouest, qui a été longtemps une référence, de nombreuses découvertes (fig.1) ont été faites du fait de la découverte et de la fouille minutieuse de nombreux sites importants. L'attention a été attirée non seulement sur la description des monuments mais aussi sur leur évolution architecturale et sur les traces d'art mégalithique souvent très effacées. Dans les dolmens ou sur les menhirs, elles sont révélées à l'aide de la photographie scientifique (lumière rasante, lumière infrarouge) mais aussi à la suite des premières études chimiques des peintures et ce qui en reste ; ces nouvelles données sont si importantes qu'avant d'aborder de manière synthétique, la signification de ces signes et symboles, il convient de faire le point des dernières investigations par grandes régions. Depuis vingt ans, le cadre chronologique s'est également amélioré non de manière idéale car les mégalithes ne peuvent être datés qu'indirectement, à partir d'échantillons qui sont trouvés à leur base et qu'il convient de replacer dans des durées d'utilisation souvent longues. Pourtant, la tendance a été depuis vingt ans, de confirmer les dates les plus anciennes dont nous commençons à disposer dès les années 1980. C'est à dire que les premières constructions mégalithiques apparaissent bien dès la première moitié du V^e millénaire. Le phénomène de l'utilisation de ces monuments funéraires et cérémoniels se poursuit en Europe, jusqu'au troisième millénaire et un peu plus dans certaines régions, comme l'exemple de Stonehenge (Angleterre) nous le prouve, avec l'abandon des rituels préhistoriques au milieu du deuxième millénaire avant notre ère.

1. Une répartition géographique plus dense des signes et symboles mégalithiques

Les études sur les signes et symboles mégalithiques ont d'abord fait apparaître des concentrations dans trois pays différents, au Portugal, en France surtout en Bretagne avec une continuation dans le Centre Ouest et une autre dans le Bassin parisien, et enfin en Irlande. De nouveaux sites mégalithiques avec de beaux exemples d'art ont pu être ajoutés à la première liste et des ensembles constitués de pierres dressées ont été



reliés à des tombes dolméniques : la région de Carnac (Morbihan) est devenue sous cet angle, la zone la plus dense et d'une conception exceptionnelle. Mais en Irlande également, la vallée de la Boyne est le centre de l'une des richesses insoupçonnées d'un art mégalithique spécifique. C'est par ailleurs, la péninsule ibérique entière qui s'est révélée être une source de grands monuments mégalithiques ornés et non plus seulement le Portugal. La présence de motifs peints a semblé être le résultat non d'un style spécifique comme on l'avait dit mais le résultat de plusieurs styles conservés en raison d'un climat plus clément que dans les autres pays plus humides, surtout au contact de l'Atlantique. Quelques traces de peinture rouge dans les hypogées de la Marne laissent supposer en effet que la peinture a pu être dissoute par l'humidité et que les exemples assez nombreux de gravures et piquetages en Allemagne, France de l'Est et Suisse auraient pu bénéficier aussi de rehauts colorés. La peinture se retrouve en Méditerranée dans des sites para-mégalithiques de Sardaigne et de Malte. Quant aux statues-menhirs et stèles du midi de la France et de Corse, nous ne faisons que les évoquer mais les premiers examens que nous avons réalisés au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France montrent que l'ocre était aussi employée pour rehausser les gravures des stèles de Trets (Vaucluse). Quant à l'Italie, l'étonnante grotte peinte néolithique de Porto Badisco près de Lecce (Anati, 2003) reste isolée. Les quelques tombes mégalithiques du Sud de la péninsule ne présentent pas de signe ou symbole particulier.

Plus à l'Est, les dolmens bulgares restent mal étudiés et sans doute antérieurs au deuxième millénaire BC tandis que l'ensemble du Caucase occidental est d'une grande homogénéité et présente quelques caractères communs avec certains monuments occidentaux ornés de certains décors bouchardés autour d'entrées à "hublot", datant entre la fin du IV^{ème} et la fin du III^{ème} millénaire avant notre ère.

1.1. Les Iles britanniques et l'Irlande

Plusieurs monographies devenues classiques ont mis en valeur l'originalité du mégalithisme des Iles britanniques et l'intégration des signes et symboles plus ou moins abondants. Si les monuments anglais et écossais ne semblent que peu ornés, il convient de signaler leur implantation souvent spectaculaire dans les paysages et en relation probable avec le ciel et les trajectoires du soleil et peut être de la lune. Stonehenge est le plus caractéristique. On a retrouvé des piquetages de dessins de haches non emmanchées sur plusieurs piliers. (fig.2)

Les travaux de Michael J. O'Kelly (1982) ont révélé la complexité mégalithique du site de Newgrange avec son cairn central (fig.3) et ses monuments périphériques. De nombreux blocs ornés architecturaux et mobiliers présentent le plus souvent la technique du piquetage mais aussi du bouchardage plus ample et de la gravure plus fine. De part et d'autre de Newgrange, à deux kilomètres à l'ouest, se trouve le cairn de Dowth et à un kilomètre à l'ouest, le complexe de Knowth domine la vallée de la Boyne. Les recherches de George Eogan (1984 et 1986) dans ce dernier site ont confirmé l'existence d'un style d'expression graphique spiralé, abondant et typique de la vallée de la Boyne. Le fouilleur a aussi remarqué que certaines pierres majeures oblongues d'environ 3 mètres présentaient des motifs qui leur étaient propres (spiraux ou rectangles emboîtés avec séparation par un axe de symétrie dégagé). La position des pierres majeures est remarquable : à Knowth (fig.4), les deux pierres majeures à rectangles emboîtés étaient placées à l'est et à l'ouest du grand cairn pour barrer l'entrée des deux longs couloirs des tombes ; la situation rappelle celle de Newgrange où la pierre majeure à spirales barre au sud-est, l'entrée du couloir de la tombe, tandis qu'au nord une autre pierre tout aussi ornée, peut laisser supposer qu'elle indique une autre entrée de tombe. La juxtaposition de pierres ornées peut aussi constituer des ensembles de signes formant des panneaux : il en est ainsi des deux pierres à spirales et zig-zags entourant la longue pierre orientale du grand tertre de Knowth (fig.5). L'auteur pense à partir de ces exemples que les motifs des pierres des tumulus de la vallée de Boyne, sont des symboles dont le sens n'échappait pas à ceux qui fréquentaient les sites.

Elizabeth Shee Twohig (1997) essaie d'approfondir la même idée en envisageant les pierres ornées visibles à l'intérieur des chambres des tumulus de Loughcrew (Comté de Meath) (fig.6). Elle peut ainsi montrer que l'importance rituelle des dalles est désignée par leur emplacement dans la chambre et par les symboles qui ont été piquetés sur leur surface. Sont également pris en compte les associations des symboles entre eux. A Loughcrew, plus de trente tumulus ont été construits sur la crête des collines les plus élevées ; ils recouvrent des dolmens à plan cruciforme et à couloir. Il existe manifestement une relation entre le décor et l'architecture. Le cairn T est le plus important pour plusieurs raisons : il est situé sur le point le plus haut du paysage. A l'équinoxe, les rayons du soleil pénètrent dans la tombe, au lever du jour et les gravures de "soleils" à lignes radiales sont les plus nombreuses sur les pierres éclairées dans la chambre. Le cairn I, sur la colline occidentale, possède aussi plusieurs motifs radiaux et son couloir est dirigé vers le cairn T. Une autre particularité observée dans tous les dolmens de Loughcrew sauf celui du cairn T, est la grandeur



de la cellule latérale du côté droit, qui possède aussi d'abondantes gravures sur la dalle de chevet et sur la dalle du seuil.

L'étude de Muiris O'Sullivan (1997) lui permet de définir quatre styles dans les nécropoles de la vallée de la Boyne, suggérant ainsi que les motifs à pertinence chronologique probable ont été réalisés à mesure de la fréquentation des sites. Ainsi le style 1 serait représenté par des cercles irréguliers dessinés par un piquetage fin espacé sur l'orthostate R8 du dolmen oriental de Knockroe, co Kilkenny. L'incision fine serait aussi attestée à Newgrange. Le symbole seul a un sens, probablement solaire sans dimension esthétique. Le style 2 est par contre exubérant et se décline à partir des motifs précédents comme le montre le bloc 52 de Newgrange, dans l'axe nord-ouest ; ses losanges, ses spirales, ses cupules profondes, ses motifs concentriques arciformes ou rectangulaires sont typiques. La pierre 56 du pourtour du tumulus central de Knowth avec ses cercles et ses spirales juxtaposés est considérée comme intermédiaire entre les styles 1 et 2. Le style 3 revient à des tracés presque exclusivement linéaires comme le montre en dehors de ses deux yeux, la composition anthropomorphe et l'orthostate 49 de la tombe orientale de Knowth ou encore mieux, la pierre allongée 74 à trait médian et rectangles emboîtés, du pourtour du même tumulus principal de Knowth. Le style 4 abandonne tous tracés linéaires et adopte une technique originale de surfaces piquetées délimitant des traits ou des motifs polis : l'orthostate 41 de la tombe occidentale de Knowth est représentatif.

1.2. L'Europe nordique et moyenne

L'Europe nordique (Suède méridionale, Danemark, Allemagne moyenne et du nord) a été un foyer intense de construction mégalithique (JP. Mohen, 2003) qui n'a que très rarement été le support de signes ou de symboles. Il convient de mettre à part les dalles ornées de Kivik (Suède) (**fig.7**) représentant probablement les différents aspects d'une procession cérémonielle avec char tiré par des chevaux, joueurs de lute, haches métalliques emmanchées évoquant l'âge du bronze moyen (milieu du II^e millénaire avant notre ère) et contemporains des nombreux pétroglyphes sur rocher du même âge ; les thèmes cérémoniels pourront pourtant être comparés aux autres motifs moins explicites des monuments antérieurs. C'est en Saxe, que nous retrouvons une chambre mégalithique dont les dalles sont richement ornées dans le tumulus de Göhlitzsch à Leuna, Kr Merseburg – Querfurt (Allemagne). Ce caveau collectif date de la période de Baalberg-Salzmund, (vers 3000 avant notre ère) ; les motifs sont essentiellement des chevrons ou des triangles emboîtés qui rappellent des motifs de tapis mais sur une dalle, il y a aussi un arc à triple courbure, un carquois et une petite hache (**fig.8**) . Sur une autre dalle apparaît parmi les motifs géométriques sans doute décoratifs, une magnifique hache emmanchée dont le profil évoque les premiers exemplaires en cuivre (**fig.9**) .

Un autre caveau fait de onze dalles de paroi dont sept sont décorées, était inclus dans le tumulus trapézoïdal de Dölauer Heide à Halle (Saale, Allemagne) ; les motifs en bandes verticales de chevrons emboîtés, d'échelles et de triangles hachurés sont plus frustrés que les précédents, un motif ovalaire avec une partie supérieure située horizontalement et une partie inférieure avec des zig-zags emboîtés, a été interprété comme une idole.

Quelques stèles et statues-menhirs sont signalées en Saxe : ce sont des pierres brutes, de type menhir avec parfois un épaulement pour dégager la tête et quelques piquetages pour dessiner un collier, un peigne et une ceinture (Schafstädt) qui pourrait être plus tardifs (**fig.10**) .

Il existe aussi plus au Sud, en Bourgogne et dans le Valais suisse, une tradition de menhirs anthropomorphes dont on suit l'évolution depuis la pierre dressée de Beuvais près de Neuchâtel (Suisse) et celles n°5 et 9 de Sion (Valais, Suisse) avec des anthropomorphes orants, piquetés et typiques du néolithique moyen (IV^e millénaire). La grande pierre d'Epoigny à Couches (Saône et Loire), qui pèse environ 30 tonnes a révélé en lumière rasante des motifs piquetés, une figure anthropomorphe et une hache emmanchée tandis que le menhir de Saint-Micaud qui mesure 6,35m de hauteur, présente une crosse, un anthropomorphe surmonté d'un scutiforme et d'un grand serpent. On retrouve la crosse sur le menhir de Massy et des signes serpentiformes sur deux pierres dressées de Saint-Clément-sur-Guye, tous motifs classiques dans l'art mégalithique mais jusqu'à présent ignorés dans cette région. Les fouilles pionnières de O.J. Bocksberger sur le site du Petit Chasseur à Sion dans le Valais suisse, continuées par A. Gallay ont montré la fonction de grandes stèles entièrement sculptées et ornées de motifs décoratifs (triangles et losanges juxtaposés) et de symboles masculins (hache, poignard et arc) et féminins (parures en collier), placées à l'origine en façade de tertres allongés protégeant un caveau mégalithique du III^e millénaire avant notre ère (**fig.11**) . Dans une seconde étape les stèles cassées étaient réutilisées pour modifier et renforcer la chambre mégalithique qui continuait à être une référence funéraire. Le même phénomène a été plus récemment vérifié à Saint-Martin-



de-Corléans (Val-d'Aoste).

Nous pouvons poser ici la question de l'origine mégalithique de deux formes d'expression artistique de la France méridionale et de l'Italie du nord. La première est le lien qui apparaît entre les menhirs et les stèles ornés dont il vient d'être question et les statues-menhirs qui se répandent dans la vallée du Rhône, dans le Massif Central et en Italie du nord, en Ligurie. Le phénomène est parfaitement reconnu aussi en Corse et en Sardaigne. Le sujet est vaste et nous ne pouvons en signaler ici qu'un aspect de la genèse sans l'approfondir davantage.

La seconde question est tout aussi intéressante puisqu'il s'agit d'établir la relation entre la tombe allongée mégalithique de Warburg (Allemagne) dont le linteau d'entrée présente deux couples stylisés de bovinés, un autre couple aux cornes en lyre, relié par un timon, un boviné isolé, un zig-zag en partie double et un peigne (?), et les mêmes bovinés très stylisés (postérieurs aux bovinés réalistes du mégalithisme breton) relevés par centaines sur les rochers de haute montagne du Mont Bégo à Tende (Alpes Maritimes). Les mêmes bovinés ont été retrouvés il y a une dizaine d'années sur un bloc mégalithique orné entre autres motifs de deux personnages dans le monument funéraire de l'Ouche-de-Beauce à Maisse (Essonne) daté des environs de 3000 avant notre ère (JP. Mohen, 2003, p.106 et 112). Ces représentations de bovinés que l'on trouve aussi sur certaines poteries suisses semblent un thème plus répandu qu'on ne le pensait jusqu'à présent. Son association ancienne avec le mégalithisme est probable.

L'exemple de la découverte de Maisse, nous ramène dans le bassin parisien qui présente une situation riche d'influences et d'originalités. La pierre de Maisse est un bel exemple de cette situation complexe dans laquelle, si les bovinés se rapprochent de ceux d'autres régions, les deux personnages à coiffe formée de plumes (?) sont uniques dans l'état actuel de nos connaissances (JP. Mohen, 2003, fig.47, d'après J. Tarrète).

Dès la fin du Vème millénaire, le bloc orné du dolmen du Berceau à Saint-Piat (Eure et Loire) se rapproche de l'art mégalithique breton par ses motifs et son style de hache emmanchée, d'arc, de serpent, d'"idoles-écusson" et de personnage schématique (fig.12). Mais c'est un millénaire plus tard que des ensembles de monuments ornés font leur apparition dans les allées couvertes plutôt concentrées à l'ouest du Bassin parisien et dans les hypogées particulièrement nombreux dans la Marne (Tarrète, 1997) (fig.13)

. Les uns et les autres présentent des thèmes communs comme la "déesse mère" souvent très stylisée avec son profil ogival complété parfois par l'arcade sourcilière, le nez et les yeux (jamais la bouche), ses seins associés parfois à un collier. La hache peut être considérée comme l'attribut masculin auquel il faut peut être ajouté la "palette" (objet énigmatique).

L'intérêt de cet ensemble de groupes mégalithiques pour approfondir notre sujet est que ces derniers peuvent être mis en relation avec des mobiliers archéologiques eux-mêmes variés dont la répartition ne coïncide pas toujours avec la diffusion des monuments d'un même type. Inversement ce dernier peut avoir été visité par plusieurs groupes culturels surtout si la durée d'utilisation a continué pendant plusieurs siècles. Les recherches suédoises, danoises et allemandes ont montré que les sépultures mégalithiques ne répondaient qu'à l'une des fonctions de la chaîne rituelle et symbolique pratiquée par les sociétés néolithiques : des cérémonies funéraires dans des camps circulaires de hauteur comme celui de Sarup (Danemark), des sacrifices pratiqués le long des marécages, des regroupements d'ossements humains dans des logettes en dalles aménagées dans les chambres mégalithiques allongées donnent des indications précieuses sur les contextes culturels et symboliques de ces vestiges d'Europe nordique et moyenne. Il faudra croiser ces différentes manifestations pour entrevoir l'intérêt que les néolithiques pouvaient attribuer aux différentes images et symboles qu'ils reproduisaient sur leurs pierres mégalithiques (fig.14) .

1.3. La France de l'Ouest

Après la période pionnière (fig.15 et 16) dont l'objectif était de décrire les types de tombes mégalithiques, les archéologues et en particulier l'équipe armoricaine de Pierre Roland Giot et de ses élèves ont cherché comment des évolutions architecturales pouvaient s'enchaîner et ils ont eu la surprise de découvrir l'importance des pierres dressées ou menhirs en rapport avec les premiers dolmens à couloir. L'exemple du Petit Mont est significatif de cette dynamique et celui de Locmariaquer, le plus spectaculaire.

Les fouilles du tumulus complexe du Petit Mont à Arzon (Morbihan), reprises en 1979 (J.Lecornec, 1994) rendent sensibles les évolutions architecturales d'un cairn mégalithique et de ses manifestations symboliques pendant plus d'un millénaire (de 4685 – 4405 avant J.C à 3930 – 3170 avant J.C). La première levée de terre de plan ovale, orientée sud-ouest / nord-est présentait au sud une fosse, vestige probable d'un premier



dépôt funéraire. Elle a été recouverte par un premier tertre architecturé trapézoïdal et orienté selon le même axe. Aucune sépulture n'a été reconnue dans ce monument mais devant la façade orientale une grande stèle-idole anthropomorphe à épaulement et à tête arrondie était plantée dans l'axe nord-sud, avec une base de 3 mètres de longueur et une hauteur de 5,50 m. C'est cette grande dalle personnalisée qui a été cassée à 1,80 m de haut pour former le fond vertical d'une chambre dont la partie haute de la stèle affaissée formait le plancher (**fig.17, en bas**). D'autres dalles avec quelques traces de lignes piquetées constituaient les parois et le long couloir orienté à l'est, de ce grand dolmen daté par les charbons de 4000 à 3800 ans avant notre ère. Parmi les motifs des fragments réutilisés on remarque une crosse, des profils de haches emmanchées, une " idole scutiforme ", une idole à épaulement et à chevelure, des lignes arquées et ondulées, un réticulé. Un deuxième et un troisième dolmen à chambre rectangulaire et à couloir ont encore été aménagés dans une dernière partie agrandie du cairn vers l'est ; on y a retrouvé avec une dalle malheureusement en partie détruite, mais ornée de dessins filiformes montrant des motifs naviformes, des crosses, des serpentiformes, des réticulés et deux pieds détournés dans un rectangle considérés comme postérieurs (**fig.17, en haut**) . Deux grands fragments sculptés ont été dégagés devant l'entrée d'un des deux derniers dolmens. Il s'agit d'un bloc bouchardé ressemblant à une grande corne bovine de près de 2 mètres et une autre pierre d'un mètre environ également bouchardée, formant un coude (autre corne ?) ou angle d'une porte ?

Plusieurs autres grands chantiers de fouilles ont apporté depuis vingt ans, des renseignements concernant plus spécifiquement les arts mégalithiques de la Bretagne et l'on doit à Jean L'Helgouach de s'y être investi jusqu'à la fin de sa vie, à la suite de ses dernières fouilles de Locmariaquer (Morbihan) qu'il a conduites avec Charles-Tanguy Le Roux et Serge Cassen (**fig.18**) . Il a surtout en ce qui concerne notre sujet, établi un tableau (J. L'Helgouach, 1997, p.113) des cinq symboles (divinité en écusson, grande hache emmanchée (araire), hache à manche recourbé, crosse, animal ou signe cornu figurant sur les 34 fragments de menhirs géants primitifs et leur position de réutilisation dans 14 dolmens du Morbihan et de Loire-Atlantique. Il a bénéficié des observations des fouilles du site du Grand Menhir (20m et 350 t ; avec le profil piqueté d'une hache araire sur l'un de ses côtés) pour montrer que les 19 pierres dressées alignées, serrées dans leur cuvette de calage avec à l'extrémité sud-ouest, le Grand Menhir, avaient été renversées et cassées volontairement par les hommes néolithiques ; les morceaux des pierres dressées avaient été réemployés pour la construction de grands coffres sous cairn (Mané er Hroeck) et surtout des dolmens mégalithiques à couloir comme ceux de La Table des Marchand sur le même site de Locmariaquer, de Mané Rutual, de Mané Lud, de Gavrinis (Morbihan). Les remarques et hypothèses avancées par l'auteur sont intéressantes : Jean L'Helgouach attire d'abord l'attention sur une double morphologie des pierres dressées, l'une représentant d'énormes pierres dressées oblongues proprement dites avec des motifs non anthropomorphes comme le Grand Menhir (20m) de Locmariaquer et l'autre étant plutôt une stèle, beaucoup plus large et à profil anthropomorphe aux dimensions modestes comme à Barnenez (Finistère), à Mané Kérioned ou à Larcuste ou de grandes stèles anthropomorphes dépassant les 2 mètres comme dans le monument de Petit-Mont , à Arzon (5,50m), ou dans celui de La Table des Marchand à Locmariaquer (2,50m). L'auteur est intéressé par la chronologie de ces déplacements qui apparaissent dès la fin du 5^e millénaire avant notre ère comme cela est attesté à La Table des Marchand mais il remarque que les dalles à figure anthropomorphe nettement féminine se retrouvent dans cinq allées couvertes plus tardives de Bretagne et du Bassin Parisien (fin du IV^e millénaire avant notre ère). Ce rapprochement pourrait confirmer que les premières formes anthropomorphes abstraites du V^e millénaire serait aussi des représentations féminines tandis que les autres signes appartenant au même ensemble culturel, de la même période ancienne, la hache, la crosse et le taureau seraient des symboles masculins. A La Table des Marchand sur la stèle anthropomorphe du chevet, des crosses sont dégagées par piquetage tandis qu'à Larcuste sur le même type de stèle, une composition combine des haches et des crosses. On aurait rassemblé sur ces stèles de la fin du V^e millénaire, l'évocation conjointe du féminin (le support à profil anthropomorphe présumé féminin) et masculin (crosses et haches) (**fig.19**) .

J. L'Helgouach avance trois idées pour tenter d'expliquer la destruction des grands menhirs et la réutilisation des fragments dans les architectures dolméniques bretonnes. La première est la récupération des matériaux, à une époque vers la fin du V^e millénaire où la vogue de la construction de dolmens prestigieux a exigé des dalles de qualité mais dans ce cas on ne comprend pas pourquoi la dalle de couverture (ancienne pierre dressée fracturée) de Mané Rutual est si grande et déborde la chambre. De même on se demande pourquoi le Grand Menhir est resté débité en morceaux non réemployés. La deuxième idée est celle de l'iconoclastie révélatrice d'une rupture culturelle, religieuse et architecturale. Certaines gravures de blocs réemployés (Gavrinis, Mané Rutual) ne sont pas visibles et on peut penser qu'elles ont été cachées ou qu'on ne leur a



pas alors attribué de l'intérêt. L'impression est différente quand on souligne la place remarquable de ces blocs (**fig.20**), en particulier celle de dalle de couverture de la chambre (Gavrinis et Mané Rutual) et l'effort considérable accompli pour faire venir par exemple la dalle de Gavrinis depuis Locmariaquer. De plus, des motifs anciens comme les crosses de la stèle de chevet de La Table des Marchand (**fig.21**), sont mis en valeur dans les nouvelles architectures (**fig.22 et 23**). La troisième idée est la continuité sociale de ces constructions qui tout en modifiant leur style architectural pendant deux millénaires, gardent leur identité spirituelle par le biais des images sacrées. Celles-ci, d'abord présentées sur les monolithes géants dressés, entité abstraite, auraient été rapprochées de la hiérarchie dominante dans leurs tombeaux majestueux, puis dans des tombes sans doute plus collectives. En tous les cas, l'art mégalithique breton n'est pas uniquement concentré dans les dolmens mais on découvre de plus en plus sur les menhirs comme le confirment les récentes observations de haches finement gravées sur certains menhirs de Carnac, ce qui contribue à dater ces gigantesques monuments de la fin du Vème millénaire.

Autre exemple, le décor de la grande stèle (6 m de hauteur) de Saint Samson (Côtes d'Armor) est mieux connue, attestée depuis longtemps ; isolée, et bien inclinée, cette pierre est en place. Le monument est spectaculaire et possède un décor peu lisible et couvrant les trois faces ; il comprend deux bovins peut être plus anciens que les autres figures représentant un rectangle surmonté d'une hache et parfois interprétées comme l'idole à rostre médian de style tardif avec une hache à la place du rostre, rencontré dans les allées couvertes du IIIè millénaire (relevé de S. Le Corvellec d'après moulage, publié par C.T. Le Roux, 2002, p.452). Cette figure quadrangulaire surmonté d'une hache a été signalée sur le menhir à Roudouallec (Morbihan) et sur celui de Spézet (Finistère) (**fig.24**).

La surprise a été grande pour Paul Raux de photographier la nuit, au flash en janvier 2000, un monolithe de 6,20m de hauteur, appelé la Grande Pierre Levée de la Bretellière, le plus grand du département du Maine-et-Loire et d'y découvrir sur la face nord l'un des plus grands serpents, dont le corps était gravé en zig-zag jusqu'à la tête renflée au sommet de la pierre. Des croix, à la base du monolithe, proviennent sans doute de la volonté beaucoup plus tardive de christianiser la pierre. Le motif serpentiforme est connu à échelle plus réduite à Carnac (Morbihan), à la base du menhir du tumulus du Manio, mais aussi sur l'une des dalles du couloir du dolmen de Gavrinis, sans doute plus tardif de quelques siècles à la fin du Vè millénaire avant notre ère. Le thème serpentiforme est également signalé sur un bloc réutilisé dans le tumulus de Tossen Keler (Morbihan). Il apparaît aussi dans la Péninsule Ibérique, sur une dalle du dolmen de Navalcan près de Tolède, et sur le menhir de Gargantans en Galice.

1.4. La Péninsule Ibérique

L'étude attentive des trois phases d'aménagement des cromlechs du complexe d'Almendrès (Portugal) montre que cette forme de mégalithisme de pierres dressées est comme en Bretagne, d'origine très ancienne, qu'elle connaît une tradition longue de fréquentation et de transformation pendant tout le néolithique du Vè au IIIè millénaire avant notre ère. Des signes ou symboles apparaissent piquetés sur certaines pierres (**fig.25**). L'une d'elle de profil anthropomorphe présente une sorte de collier et un visage à deux gros yeux encadrant un nez quadrangulaire. Un autre bloc est orné de crosses obtenues par piquetage, un autre de trois serpents et un dernier de motifs variés dont un anthropomorphe (Varela Gomes, 1994). Comme en Bretagne, le problème est posé de la relation entre les pierres dressées et les architectures dolméniques. Ces dernières peuvent intégrer en Bretagne et peut être aussi en Péninsule Ibérique, certains fragments de menhirs ornés. Les symboles similaires (crosses et serpents) ont-ils la même fonction rituelle dans les deux configurations ?

Un autre problème général particulièrement caractéristique du mégalithisme ibérique a été abordé par Marc Devignes (1997), celui de la relation entre les deux techniques utilisées pour l'art mégalithique, celle du piquetage ou de l'incision et celle de la peinture (**fig.26 et 27**). L'auteur relativise l'idée habituellement retenue que la peinture est une originalité exclusive de la Péninsule Ibérique : il cite d'autres exemples à Malte (hypogées), en Sardaigne (hypogées) mais aussi dans le Bassin Parisien (hypogées) et en Allemagne dans une tombe mégalithique de la région de Halle. Les motifs peints étaient donc plus répandus qu'il n'y paraît. Il peut prouver qu'il faut des conditions climatiques tout à fait favorables pour les conserver : en particulier les décors en zigzags peints en rouge et noir alternés visibles à la base des orthostats de la chambre de Forno dos Monros à La Corogne en Espagne mais aussi les réticulés rouges et bruns dans la partie inférieure des piliers de la chambre de Dombate dans la même région, font penser qu'ils n'ont été protégés que dans des circonstances favorables et que les décors de nos jours effacés pouvaient couvrir autrefois toute la partie interne de la chambre comme plusieurs exemples le prouvent dans la région de Porto, de Viseu et de Badajoz. Si cette hypothèse est généralisée, il faut à nouveau poser la question de la



fréquentation des dolmens à couloir non seulement lieu de dépôt des cadavres à un monument donné mais sans doute lieu de cérémonies répétées à mesure du dépôt d'un nouveau cadavre ou de certains cultes. La question avait également été évoquée en raison de l'exubérance ornementale du dolmen de Gavrinis (Morbihan) qui semblait avoir une fonction visuelle insistante à partager entre les morts et les vivants (?). Il n'y a pas pour l'instant de réponse sérieuse à ce problème sinon que l'étude anthropologique des restes humains montre pour la période ancienne (V^e – IV^e millénaires BC), de nombreux désordres qui semblent liés à des visites fréquentes des vivants (Mohen, Scarre, 2002). L'approche analytique de reconnaissance et de conservation des peintures sur support mégalithique a été mise en place (Carrera Ramirez, Fabregas Valcare, 2003) et les résultats confirment l'importance de l'ornementation symbolique des mégalithes.

Parmi les peintures, des scènes de chasse au cervidé avec l'archer et les chiens sont exceptionnelles ; c'est la cas d'une peinture du dolmen de Lubageira 4 à Conto da Cima, près de Viseu (Portugal) et de la célèbre scène du dolmen de Juncais à Queiriga dans la même région. Ces représentations font indubitablement penser à l'art pariétal de Levante, sur la côte méditerranéenne de l'Espagne et contrastent par l'esprit naturaliste de leur expression avec le géométrisme et l'abstraction générale des décors mégalithiques de la partie occidentale de la péninsule ibérique. Ce style "naturaliste" correspond-il à une période ancienne précise ? La typologie des architectures, dolmen classique à long couloir de la région de Viseu, ne permet pas de distinguer une phase préliminaire.

Dans la région de l'ouest ibérique, avec la diffusion du mégalithisme lors du IV^e millénaire, et l'apparition des hypogées, il est intéressant de remarquer la multiplication des objets mobiliers aux formes symboliques, plaquettes en schiste de forme anthropomorphe, crosses votives taillées et polies dans le même schiste, mais aussi petites sculptures représentant par exemple des lapins, ou des semelles de chaussure dans la région de Reguengos de Monsaraz (Evora).

Mais les fouilles récentes depuis les années 1980, ont surtout révélé les mégalithes du centre de la péninsule ibérique, région que l'on pensait à l'écart du grand mouvement atlantique. Les efforts ont été portés dans la région de la Meseta nord qui sur le plan des architectures mégalithiques, se rapproche de la vallée du Duero, et dans la région de la Meseta sud qui est liée au bassin intérieur du Tage. La construction de ces tombes commence à la fin du V^e millénaire avant notre ère, selon le modèle des mégalithes de Beira au Portugal. Plusieurs centres d'intérêt ont été poursuivis comme les problèmes démographiques, les contacts culturels entre les différents groupes mais aussi la recherche appliquée aux gravures découvertes sur les orthostates de ces tombes, et sur un certain nombre de menhirs. (Bueno Ramirez, de Balbin Behrmann, in de Balbin Behrmann, Bueno Ramirez, 2003, p.291–313) (fig. 28 et 29).

Nous ne signalons que pour mémoire les stèles rupestres et paléométallurgiques du nord de la péninsule ibérique (de Blas Cortina M.A., in de Balbin Behrmann, Bueno Ramirez, 2003, p.391-417) que nous considérons comme un autre phénomène que celui des architectures mégalithiques du néolithique. Des stèles rupestres se rapprochent plutôt des statues-menhirs du Sud de la France.

1.5. L'Europe méditerranéenne

Cette vaste zone fait surtout apparaître des foyers originaux d'art mégalithique, tant par leur support (art pariétal, art d'hypogée, art de grottes artificielles, art de tombe mégalithique ou de menhir, art de "temples") que par leur technique (sculpture, piquetage, peinture) que par leurs thèmes (anthropomorphe, armes ou bijoux, bovinés, ornemental...). Nous mentionnons ici les nouvelles recherches concernant les mégalithes et hypogées du néolithique et non pas des sites d'une autre expression qui se développent surtout au III^e et II^e millénaires comme les rochers piquetés du Mont Bégo et du Val Camonica, les abris sous roche du sud est de la France (petits anthropomorphes), les stèles et statues-menhirs des Causses françaises et de Ligurie ou de Corse et de Sardaigne, etc ...

Des découvertes récentes ont été faites en Sardaigne (Manca, Zirottu, 1999) où dans la région de Mamoiada, des menhirs et pierres non dressées sont ornés de cercles concentriques bouchardés et de cupules ; certains de ces cercles sont complétés par une crosse partant du milieu : le plus bel exemplaire de ces pierres est dite "stèle" de Boeli mais ressemble plutôt à un menhir au profil régulier non symétrique et non régularisé dont il y a plusieurs exemplaires non ornés dans la même région. Les dolmens sardes à chambre longue et rectangulaire et grande dalle d'entrée sculptée, au milieu d'une cour demi-circulaire sont contemporains d'hypogées ornés parfois de grandes cornes bovines sculptées avec ou sans tête.

Un bilan des découvertes des phases Ggantija et Tarxien (3600-2500 BC) de Malte révéla en 1996, plusieurs statuettes et gravures contemporaines des constructions mégalithiques si particulières appelées "temples" (Pace, 1996). L'un des ensembles inédits est constitué de figurines en pierre trouvées dans le cercle de pierre



funéraire de Xaghra : deux femmes assises et peintes en rouge ; six têtes de personnages sur un haut corps losangique stylisé, deux autres têtes humaines et une tête animale sur un long cou. Des gravures sur des vases représentent des femmes, des taureaux ou des étoiles (?). La restauration de l'hypogée d'Hal Salfieni a fait réapparaître la riche ornementation d'arabesques florales rouge des plafonds et des parois, sans aucun équivalent jusqu'à présent. Le caractère monumental et complexe avec ses trois étages confirme la fonction rituelle et cérémonielle du lieu.

Les deux exemples donnés pour la Méditerranée mettent en avant l'originalité insulaire d'architectures et de décors qui se rattache à l'esprit " mégalithique " tout en développant leur propre style. Le rapprochement fait entre quelques motifs de Casteluccio en Sicile et quelques autres de Malte, reste une exception.

1.6. Les deux ensembles mégalithiques des rives de la Mer Noire

Les deux ensembles mégalithiques des rives de la Mer Noire ne semblent pas avoir de relation stylistique, ni chronologique.

Le premier ensemble est bulgare et se concentre dans la région sud-est de la Thrace. Il est constitué de dolmens simples (grand coffre de 1 m sur 0,70 m), de dolmens à couloir avec une dalle hublot à l'entrée de la chambre, et, parfois une seconde dalle hublot formant une antichambre. Les pierres régularisées par bouchardage peuvent s'emboîter, de manière ajustée et les hublots présentent parfois une feuillure. Ces dolmens semblent contemporains d'hypogées à antichambre. Il est vraisemblable qu'il faille chercher quelques parentés avec les monuments caucasiens.

Le second ensemble est plus intéressant pour notre sujet. Il s'agit des sépultures mégalithiques appelés " dolmens du Caucase ", répartis dans la région qui borde à l'est, la mer Noire et appartient à la culture de Novosvobodnaya, culture chalcolithique du IV^{ème} millénaire au II^{ème} millénaire avant notre ère. Les chambres mégalithiques présentent de grands volumes parallélépipédiques limités par de grandes dalles et dont la dalle d'entrée est perforée d'un hublot. L'architecture peut faire apparaître des côtés en appareil cyclopéen. Certaines chambres sont partiellement ou totalement sculptées dans un unique bloc de pierre évidé. Quelques-uns de ces dolmens caucasiens sont ornés d'un rebord sculpté et parfois d'un motif en cabochon au centre de la dalle antérieure. Des motifs de triangles emboîtés décorent la tranche d'une dalle de côté. Une frise de triangle suit un liseré faisant le pourtour intérieur. Dans quelques cas, le dolmen est précédé d'une cour ovale limitée par une série de grosses pierres. Des preuves de l'existence du tumulus sont attestées lors de fouilles récentes. L'une de celles-ci a livré deux petites statuettes en argent et un animal (ours ?) en pierre polie.

2. Existe-t-il une intention cohérente exprimée par les signes et symboles mégalithiques de l'Europe?

De la même manière qu'il n'existe pas de liens architecturaux bien définis entre plusieurs régions qui au contraire semblent avoir toutes défendu des styles aux caractéristiques propres, de même les thèmes des signes et symboles sont avant tout le propre des régions, même si quelques exceptions sont communes à de vastes espaces géographiques.

Elisabeth Shee Towig avait déjà produit des tableaux régionaux de ces signes (1981) ; nous pouvons les compléter. Deux exigences s'imposent dès lors que les datations sont affinées, vieilles en général d'un millénaire et étendues dans le temps. D'autre part, de nombreuses découvertes ont été ajoutées au corpus initial, en particulier dans des régions nouvelles comme nord-ouest de l'Europe et le centre de la Péninsule ibérique. Dans notre présentation, nous voudrions aussi éviter d'envisager uniquement le signe isolé mais d'examiner dans chaque cas, sa relation avec les autres signes et symboles contemporains, en particulier ceux que l'on peut identifier dans le contexte archéologique des mégalithes.

2.1. Chronologie culturelle et évolution des signes et symboles?

Il faut poser d'emblée le problème chronologique des signes et symboles mégalithiques car les monuments ont souvent été utilisés longtemps ou ont été faits à partir de dalles réemployées ; plusieurs exemples comme à Gavrinis montrent la complexité du problème de savoir dans le second cas si les signes et symboles des dalles de réemploi, parfois non visibles dans le passage du couloir et dans la chambre, avaient toujours un intérêt pour les constructeurs (et les ancêtres ?) ou étaient négligés au profit du support, matériau de construction. Il semble aussi que certaines de ces dalles " anciennes " au style apparemment plus sobre à Gavrinis, avaient pu être complétées ; dans cette situation, les nouveaux motifs " étoffés " avaient-ils la même signification que les anciens plus sobres ? Les réemplois de stèles ou de menhirs ornés et brisés en Suisse et dans le Val d'Aoste confirment que le contexte funéraire récupère les symboles destinés d'abord



au cérémoniel.

Essayons donc de tenir compte des chronologies internes dans chaque type de monuments de chaque région et d'y replacer les catégories de signes et de symboles : celles-ci sont au nombre de cinq : les humains plus ou moins schématisés ; les animaux ; les armes, parures et objets ; le soleil et la lune ; les motifs géométriques qui peuvent se combiner (cf. tableau des signes et symboles mégalithiques).

La Péninsule ibérique semble posséder des pierres dressées très anciennes dès le début du Vème millénaire comme à Almendres au Portugal, avec ses quatre pierres ornées : un petit personnage schématique, une représentation anthropomorphe au collier (femme ?), trois serpents et une série de crosses sur un autre monolithe du même site. La crosse apparaît aussi sur le grand Bulhoa à Monsaraz, célèbre aussi par son soleil et ses stries serpentiformes bouchardées. Les dolmens portugais semblent avoir été fréquentés longtemps comme ceux de l'ouest français. Dans l'Alentejo et dans la région de Viseu, deux ensembles se caractérisent par la technique de la peinture (rouge surtout, noir accessoirement) avec des scènes de chasse au cerf avec archers et chiens (Jancais, Queiriga, Viseu), des personnages au profil peu stylisé, des gobelets et surtout des motifs géométriques formés de chevrons qui couvrent des dalles entières ; on y reconnaît la lune et le soleil à Antelas, Oliveira de Frades, Viseu.

En Bretagne, plusieurs styles se succèdent mais il n'est pas rare de constater certaines réintégrations d'un style à l'autre, comme nous l'avons constaté avec la réutilisation des fragments des grands menhirs ornés à la fin du Vème millénaire. Les thèmes des grands menhirs qui sont donc antérieurs de deux à trois siècles à ces destructions, comportent la hache, la hache-charrue, la crosse, le taureau et le serpent, mais aussi la grande idole qui est dessinée sur la dalle ou qui donne son profil à la dalle elle-même (idole monumentale brisée de Petit Mont). Ces motifs semblent issus d'un style plus sobre daté d'avant le milieu du Vème millénaire dans les chambres dolméniques de Barnenez à Pouézoc'h (Finistère) avec l'arc, la hache non emmanchée et emmanchée, l'idole échevelée, le signe en V qui pourrait être les cornes bovines, et des lignes ondulées parallèles. On trouve de plus à l'île Gaignog à Landeda (Finistère) le signe en U et la crosse. Ce sont ces mêmes thèmes qui sont repris vers 4000 avant notre ère, de manière baroque dans les dolmens à couloir, comme à Gavrinis (Morbihan) mais aussi à Petit Mont, à Arzon (Morbihan) ou à Dissignac, St-Nazaire (Loire-Atlantique). Il y a donc une continuité dans les thèmes, plus que dans les styles.

Par la suite, la variété de ces thèmes se réduit au IVème millénaire ; les " idoles " à ocelles sont typiques de l'allée coucée des Pierres Plates, à Locmariaquer (Morbihan) tandis que les mêmes idoles probablement, deviennent des cartouches dégageant une paire de seins associés assez souvent à un collier de perles bouchardées ou évoquées par un large trait en U (Tressé, Bois du Ménil ; Kergüntuil, Trégastel ; Prajou Menhir, Pleumeur-Bodou). Des palettes restent énigmatiques et des écussons à bord souligné par un pointillé sont peut-être l'équivalent de l'idole. Quelques sculptures de cette époque confirment que les " idoles " sont bien féminines. Seuls les symboles comme la hache, la crosse et la " palette " appartiennent au monde masculin, et sont interprétés comme les symboles du pouvoir social.

Dans le Centre Ouest de la France, aux classiques haches et crosses, il convient d'ajouter des crochets bouchardés, fréquents à Bougon (Deux-Sèvres) mais d'usage inconnu.

Dans l'Est de la France, les menhirs du néolithique moyen peuvent avoir des profils anthropomorphes et comporter des piquetages représentant un anthropomorphe, une crosse, une hache emmanchée ou un serpent. A l'Ouest du bassin parisien, on retrouve des thèmes bretons comme l'idole scutiforme, le boviné stylisé et la hache emmanchée. Quant au complexe des allées couvertes et des hypogées de la Marne, contemporaines des premières, il est caractérisé comme en Bretagne de " déesses mères " aux seins sculptés de haches emmanchées et d'un exemple plus rare d'épingle.

En Irlande et dans les îles britanniques, l'art mégalithique n'est pas figuratif sauf si la combinaison de deux spirales et d'un losange médian à Barclodiad y Gawres (Anglesey) ou à Newgrange (Irlande) évoquent un visage. Le " soleil " est assez fréquent. Des pieds (Calderstones, Liverpool) ressemblent à ceux de Petit Mont à Arzon (Morbihan), dans un cartouche qui semble ajouté. Les deux grands styles de l'art mégalithique irlandais, le style ordonné de Newgrange et le style libre de Loughcrew sont très localisés et bien représentés, donnant une impression forte de styles autochtones.

2.2. Association des signes et symboles des mégalithes et autres aspects culturels.(fig.30)

Les signes et symboles des mégalithes peuvent être isolés et fonctionnent par eux-mêmes : le dessin de l' " idole " sur une dalle est l'équivalent de la stèle taillée selon le même profil de cette " idole ", assimilée à l'idole féminine, la crosse, la hache-charrue (non identifiable avec certitude), la hache représenteraient plutôt le pouvoir masculin. Quelles combinaisons sur une même pierre pourraient être complémentaires et pertinentes ? La pierre dressée de Gavrinis – Table des Marchand – est un bon exemple avec tous ses



signes et symboles masculins (taureaux, hache-charrue, hache emmanchée, crosse, signes en croissant). Les associations sont nombreuses sur les dalles de Gavrinis : en dehors de la dalle aux haches, les autres dalles présentent des motifs juxtaposés difficiles à interpréter dans une éventuelle unité de sens. Nous avons aussi dès 1989 (Mohen, 1989) cherché des associations entre les signes et symboles des mégalithiques et entre les offrandes symboliques elles aussi, déposées dans les dolmens ou à proximité des constructions mégalithiques, devant la façade des tumulus par exemple. Nous avons constaté une complémentarité assez grande qu'il convient de préciser ici.

Parmi les pierres polies qui sont déposées en offrande dans les tombes mégalithiques nous trouvons surtout des haches polies, des perles et plus rarement des anneaux-disques qui ont la taille d'un bracelet, des crosses votives gravées en schiste et des amulettes. Les haches du Vème millénaire sont soit petites et parfois miniatures en fibrolite, soit plus grandes à extrémité pointue, et dans ce cas en jadéite, en éclogite ou en chloromélanite. Les haches dites "carnacéennes" atteignent jusqu'à 46 centimètres et leur tranchant évasé ne présente pas de traces d'utilisation. Le caractère votif de ces haches est confirmé par le fait que certaines d'entre elles comportant une perforation au niveau du talon, étaient des pendeloques. On retrouve une situation similaire aux IVème et IIIème millénaires avec des haches en silex non utilisées et déposées parfois en grand nombre dans les dolmens nordiques ou dans d'autres lieux cérémoniels. Le profil de la hache polie est un thème fréquent du mégalithisme occidental et des profils à talon pointu constituent le thème majeur d'une composition célèbre de l'une des dalles du couloir du dolmen de Gavrinis (Morbihan).

Les perles et pendeloques sont assez souvent en variscite pendant les périodes anciennes et semblent correspondre à la diffusion des mines d'extraction catalanes jusqu'en Bretagne et au Portugal. L'équivalent nordique est l'ambre qui a aussi été largement diffusée et se retrouve associée sous forme de dépôts de perles à la fois dans les tombes mégalithiques et dans des lacs. Les anneaux-disques peuvent être en jadéite ou en serpentine comme l'exemplaire de la tombe de Mané-er-Hroeck (Morbihan) en connexion avec une hache en jadéite et deux pendeloques en variscite. Des crosses votives en schiste gravé et poli sont caractéristiques du Portugal et évoquent les dessins de crosse observés en Bretagne et au Portugal.

Des amulettes anthropomorphes ou zoomorphes (lapins) en schiste gravé ou en os poli, sont plus fréquentes dans les dolmens et hypogées du sud-ouest de la Péninsule Ibérique (plaquette anthropomorphe en calcaire de Montemor-o-Novo et deux semelles votives en calcaire d'Alapraia au Portugal). A partir du IIIème millénaire, les hommes déposaient dans les sépultures mégalithiques du sud-est de l'Europe, les premières perles en cuivre, en or ou en argent et les premières alènes en cuivre parfois même des poignards en cuivre qui finiront par remplacer les haches en pierre polie. Il y avait dans les tombes mégalithiques ou disposées devant l'entrée du couloir qui y conduisait, des vases retrouvés souvent fragmentés. Dans la plupart des cas on ne sait pas ce que contenaient ces récipients en particulier ceux qu'on a appelé tour à tour "brûle-parfum" ou "coupe à socle" sans que la fonction n'ait été décelée. Devant les façades des tumulus mégalithiques nordiques, les fouilleurs ont parfois trouvé des amoncellements de tessons représentant des nombres considérables de vases souvent décorés d'impressions. Ces offrandes étaient des manifestations de richesses, peut être sans relation avec un contenu éventuel de ces vases. Des bouteilles à collerette identifiées parmi ces céramiques nordiques, ont été retrouvées jusqu'en Bretagne à la fin du IVème millénaire avant notre ère et pose le problème des types de relation entre le Danemark et la France de l'ouest.

Parmi les ossements d'animaux découverts dans la nécropole de Bougon (Deux-Sèvres) les incisives de bovinés et les canines de sangliers, de chien, et de loup sont perforées et transformées en pendeloques. Des crânes de bovinés qui ont été placés à Locmariaquer, au cœur du long tumulus d'Er Grah (Morbihan) et dans celui de Beckhampton Road, en Angleterre, rappellent les quelques représentations spectaculaires de ces animaux sur certains menhirs bretons. Quelques restes de reptiles à Barclodiad-y-Gavres dans l'Ile d'Anglesey, sont à rapprocher des images bouchardées de ces reptiles. Enfin John Hedges a attiré l'attention en 1984 sur la présence d'ossements d'aigles dans une tombe mégalithique des Iles Orcades.

Ces offrandes qui constituent le contexte archéologique des monuments mégalithiques de l'Europe du nord et de l'ouest, représentent comme les images de l'art mégalithique auxquels ils se réfèrent dans bien des cas, le monde symbolique pour lequel il convient de rechercher quelques suggestions interprétatives.

2.3. Interprétation de l'art mégalithique

Avant d'interpréter par foyer mégalithique, les signes et symboles, il faut constater qu'il existe des ensembles culturels qui possèdent du mégalithisme sans ces signes et symboles et d'autres qui n'ont pas connu de mégalithisme, comme les plaines d'Europe centrale et orientale qui ont produit des statuettes le plus souvent féminines, en terre cuite. Cela veut dire que le phénomène mégalithique et surtout celui qui



est lié aux signes et aux symboles ne peut certainement pas être généralisé lors d'une période comprise entre les Vème et IIIème millénaires avant notre ère. Les multiples manifestations culturelles du nord de l'Europe (Mohen, 2003) prouvent que les rites liés aux tombes mégalithiques n'étaient qu'un aspect des rites religieux de la même période dans la même région. Il existait aussi des rites funéraires sur des sites de hauteur (Sarup, au Danemark) ou au bord des marécages avec vers le IIIème millénaires, des sacrifices humains, ou encore liés à des structures tumulaires non mégalithiques. La tradition de la pierre dressée semble encore plus complexe. La seconde remarque préalable est la non coïncidence chronologique (deux millénaires parfois de différence) si importante entre les ensembles mégalithiques qui diffèrent alors par des typologies architecturales ou des expressions de signes et de symboles : quelques thèmes constants apparaissent pourtant, ceux de l' " idole " féminine (?), du serpent, de la hache, plus tard du poignard ou la " palette " .

Ces deux observations sur la variété des expressions, indiqueraient que le mégalithisme, phénomène général de vaste diffusion est formé de la juxtaposition de groupes régionaux plus ou moins contemporains mais formant des ensembles d'une continuité de trois millénaires (Viseu au Portugal, Bretagne, Irlande, France de l'Est-Suisse...) et recherchant à exprimer par leurs manifestations architecturales, rituelles et symboliques des identités territoriales.

En combinant les signes et les symboles gravés, bouchardés ou peints sur les pierres ainsi que les mobiliers symboliques des tombes mégalithiques, nous pouvons faire apparaître quelques thèmes régionaux forts, contribuant à définir les éléments originaux et communs dans une étude comparée de ces identités territoriales.

Les signes et symboles de la Péninsule Ibérique sont peut être les plus foisonnants avec quelques scènes de chasse au cerf, animal qui semble l'équivalent du taureau dans la symbolique mégalithique (images sur pierre, dépôt de crânes d'animaux, dents perforées) que l'on retrouve en Bretagne et en Angleterre. L'autre animal qui semble très présent dans cette vaste zone atlantique à partir du Vème millénaire, est le serpent dont l'image apparaît sur les pierres dressées aussi bien que dans les tombes mégalithiques. Dans le long tumulus du Manio à Carnac (Morbihan), les serpents sont représentés à la base d'un grand menhir, intégrée dans un coffre funéraire entouré d'un long tumulus.

Le serpent et le taureau sont associés dans le Proche Orient néolithique ancien (VIIIème–VIème millénaires avant notre ère) à une divinité féminine que de nombreux auteurs s'accordent de reconnaître dans les évocations plus ou moins abstraites et réalistes d'une représentation féminine de l' " idole ". Celle-ci est tout à fait manifeste dans les cas des IVè – IIIè millénaires quand la féminité est confirmée par la présence des seins et du collier. L'imagerie plus ancienne est plus abstraite encore mais les profils anthropomorphes qui sont alors reconnus, s'opposent aux symboles masculins que sont les haches, les crosses, les arcs. Ce schéma opposant les deux sexes se retrouve aussi en Méditerranée et l'on a cru pouvoir relier ces iconographies aux sociétés qui adoptaient la néolithisation. On sait que la diffusion des pratiques et des produits de la domestication et de l'agriculture s'est produite depuis le Proche Orient et l'interprétation des signes et symboles mégalithiques pourrait être l'assimilation de ces idées dans les contextes originaux du mégalithisme occidental.

Il est évident que l'ensemble irlandais est particulièrement cohérent et que les motifs sont tous abstraits et géométriques même si la combinaison de quelques uns évoque quelques rares visages. Les cercles concentriques et spirales suggèrent des représentations solaires ou stellaires ; cette hypothèse est validée par le souci de l'observation des orientations des constructions mégalithiques. La position des longues pierres ornées à axe médian, qui barrent les entrées des couloirs des dolmens, confirmerait l'illustration de cette construction géométrique et orientée de l'univers dont le tumulus serait la maquette. Un bloc de Knowth ressemble à une pierre de cadran solaire sur laquelle se lirait l'ombre solaire d'un stylet placé dans une cupule centrale.

Les architectures mégalithiques elles-mêmes avec leurs menhirs et leurs tumulus dolméniques à façade, sont ainsi des signes forts dans le paysage dont l'horizon semble correspondre à l'unité territoriale (Mohen, Scarre, 2002) et leurs orientations les relient aux grands " mouvements " du ciel. Les monuments de Gavrinis, Carnac, Newgrange, Stonehenge manifestent cette préoccupation. Cette dimension " de plein air " est sans doute associée à d'autres idées du culte des ancêtres et certaines divinités (culte probable de la "déesse mère ") comme l'iconographie mégalithique de la "femme " l'évoque.

Il faut enfin revenir sur le constat que les constructions mégalithiques de l'Europe néolithique ne forment que des groupes non généralisés et qu'ils ne sont pas tous contemporains. Le souci identitaire d'originalité



des communautés transparaît clairement. Les quelques thèmes plus répandus sont-ils spécifiques des constructeurs de mégalithes ou communs à des sociétés qui pratiquaient des rites variés non exclusivement mégalithiques. Si l'on admet cette grande variété des comportements religieux et sociaux, on doit constater pourtant que la période comprise entre le début du V^e millénaire et la fin du III^e millénaire avant notre ère, a été une période relativement stable en Europe et que les monuments mégalithiques qui marquent encore nos paysages contemporains, émanaient de sociétés avides de pérennité symbolisée par les grosses pierres, la femme "idole" et les images du pouvoir masculin.

Bibliographie

- Anati E., 2003, Aux origines de l'art, 50 000 ans d'art préhistorique et tribal, Fayard, Paris, 508 p.
- Anati E. éd., 2003, 40 000 ans d'art contemporain, Aux origines de l'Europe, Edizioni del Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte.
- Andersen N.H., 1997, 1999, The Sarup Enclosures, 3 vol., Moesgaard, Jutland Archaeological Society Publications, XXXIII, Aarhus University Press.
- de Balbin Behrmann R., Bueno Ramirez P., éd., 2003, El arte prehistorico desde los inicios del siglo XXI, Asociacion Cultural Amigos de Ribadesella, Ribadesella, 526 p.
- Beinhaus K.W., Conney G., Guksch C.E., Kus S., éd., 1999, Studien zur Megalithik. The Megalithik Phenomenon. Beiträge zur Ur-und Frühgeschichte Mitteleuropas, Mannheim-Weissbach, 21, Verlag Beier und Beran.
- Bueno Ramirez P., de Balbin Behrmann R., 1997, El papel del elemento antropomorfo en el arte megalítico ibérico, in L'Helgouac'h, Le Roux, Lecornec, 1997, p. 41-64.
- Carrera Ramirez F., Fabregas Valcarce R., 2003, Caracterización y conservación de pintura megalítica : objetivos, métodos y primeros resultados, in de Balbin Behrmann, Bueno Ramirez, éd. 2003, p. 315-339.
- Devignes M., 1997, Les rapports entre peintures et gravures dans l'art mégalithique ibérique, in L'Helgouac'h, Le Roux, Lecornec, 1997, p. 9-22.
- Eogan G., 1984, Excavations at Knowth (1), Royal Irish Academy, Monographs in Archaeology, 358 p.
- Eogan G., 1986, Knowth and the passage-tombs of Ireland, Thames and Hudson, London, 248 p.
- Eogan G., 1997, Pattern and place : a preliminary study of the decorated kerbstones at site 1, Knowth, Co. Meath and their comparative setting, in L'Helgouac'h, Le Roux, Lecornec, 1997, p. 97-104.
- Favre S., Galley A., Farjon K., De Peyer B., 1986, Stèles et monuments du Petit-Chasseur, un site néolithique du Valais (Suisse), Genève, Département d'Anthropologie.
- Garanina B.A., Piotrovsky Y., 2001, Prehistorie Dolmens of the Western Caucasus (IV-II millenium BC) (en russe), Krasnodar, 128 p.
- Guilaine J., 1994, La mer partagée, la Méditerranée avant l'écriture, 7000-2000 avant Jésus-Christ, Hachette, 454 p.
- Lecornec J., 1994, Le Petit Mont, Arzon, Morbihan, Documents archéologiques de l'Ouest, Rennes, 109 p.
- L'Helgouac'h J., Le Roux C.-T., Lecornec J., éd., 1997, Art et symboles du mégalithisme européen, Revue archéologique de l'Ouest, sup. n° 8, Rennes, 248 p.
- Manca G., Zirottu G., 1999, Pietre Magiche a Mamoiada, Ed. Peppino Beccoi, 358 p. (Sardaigne).
- Mohen J.P., 1989, Le monde des mégalithes, Casterman, Archives du temps, Tournai-Paris, 320 p.
- Mohen J.P., 1998, Les Mégalithes, Pierres de mémoire, Découvertes Gallimard, 353, Paris, 176 p.
- Mohen J.P., 2003, Cultes et Rituels mégalithiques, Les sociétés néolithiques de l'Europe du Nord, La maison des roches, Paris, 128 p.
- Mohen J.P., Scarre C., 2002, Les Tumulus de Bougon, complexe mégalithique du V^eme au III^eme millénaire, éd. Errance, Paris, 256 p.
- Müller D.W., 1997, Ornements, Symbole, Bilder-zum megalitischen Totenbrauchtum in Mitteldeutschland, in L'Helgouac'h, Le Roux, Lecornec, 1997, p. 163-176.
- O'Kelly M.J., 1982, Newgrange, Archaeology, art and legend, Thames and Hudson, London, 240 p.
- O'Sullivan M., 1997, Megalithic art in Ireland and Brittany : divergence or convergence ? in L'Helgouac'h, Le Roux, Lecornec, 1997, p. 81-96.
- Pace A., éd., 1996, Maltese prehistoric art, 5000-2500 BC, Fondazioni patrimonjumulti in association with the national museum of archeology, Valetta, 88 p.
- Shee-Twohig E., 1981, The Megalithic Art of Western Europe, Clarendon Press, Oxford.



- Shee Twohig E., 1997, Context and content of irish passage tomb art, in *L'Helgouac'h*, Le Roux, Lecornec, 1997, p. 67-80.
- Tarrete J., 1997, *L'art mégalithique dans le bassin parisien ...*, in *L'Helgouach*, Le Roux, Lecornec, 1997, p.149 – 159.
- Varela Gomes M., 1994, Menires e cromeleques no complexo cultural megalítico português-trabalhos recentes e estado da questao, *Actas do Seminario “ O Megalitismo no Centro de Portugal ”*, Viseu, p. 317-34.
- Venedikow I., Fol A., 1976, *Megalithi Thraciae*, Monumenta Thraciae Antiquae I, Nauka i izkustuo, Sofia, 220 p.
- Jean-Pierre Mohen – art mégalithique

Captions

- Fig.1 : carte des zones climatiques de l'Europe occidentale avec indication des foyers mégalithiques présentant de l'art peint ; 1 : région de Halle ; 2 : Marne ; 3 : Sardaigne ; 4 : Malte ; 5 : Portugal et Espagne ; d'après Devignes, 1977
- Fig.2 : Stonehenge (Royaume Uni) ; piliers 53, 3 et 4 avec dessins de poignard (53) et de haches (53, 3 et 4)
- Fig.3 : Newgrange (Irlande) ; plan du tumulus principal avec position des deux principales pierres ornées, d'après O'Kelly, 1982
- Fig.4 : Knowth (Irlande) ; plan du tumulus principal avec position des deux principales pierres ornées, d'après Eogan, 1986
- Fig.5 : Knowth (Irlande) ; panneaux cohérents de pierres ornées du tumulus principal, d'après Eogan, 1986
- Fig.6 : Style de Loughcrew (Irlande), en haut pierre du tumulus X1 de Loughcrew et en bas, pierre du tumulus C2 de Tara, d'après Shee Twohig, 1997
- Fig.7 : Dalles ornées du tumulus de Kivik (Suède), d'après Mohen, 2003
- Fig.8 : Dalle avec dessins d'un arc, d'un carquois, d'une petite hache et de motifs géométriques, tumulus de Göhlitzsch à Leuna (Allemagne), d'après Mohen, 2003
- Fig.9 : Dalle avec dessins d'une hache avec manche, le tout sans doute en cuivre, et de motifs géométriques, tumulus de Göhlitzsch à Leuna (Allemagne), d'après Müller, 1997
- Fig.10 : Motifs néolithiques d'Allemagne : 1.tessons de Schiepzig (Saalkreis) représentant une scène de chasse ; 2.menhir de Pfützthal (Saalkreis) ; 3.menhir de Schafstädt (Merseburg-Querfurt), d'après Müller, 1997
- Fig.11 : Stèle gravée et piquetée du Petit Chasseur à Sion (Valais Suisse), d'après Mohen, 2003
- Fig.12 : Dalle piquetée du dolmen du Berceau à Saint-Piat (Eure et Loire), d'après Mohen, 2003
- Fig.13 : Allées couvertes et hypogées du Bassin Parisien avec motifs décoratifs, d'après Tarrrete, 1997
- Fig.14 : Allées couvertes bretonnes (1 : Prajou-Menhir ; 2 : Moujau Bian) et du Bassin Parisien (3 et 5 : Le Trou aux Anglais ; 4 : la Bellée), d'après L'Helgouach, 1997
- Fig.15 : Plan du tumulus de Barnenez à Plouézoc'h (Finistère) avec deux motifs typiques : le signe en U ou corniforme et l'idole (échevelée), d'après Shee-Twohig, 1981
- Fig.16 : Plan du dolmen H du tumulus de Barnenez à Plouézoc'h (Finistère) avec les différents motifs piquetés sur les piliers, d'après Shee-Twohig, 1981
- Fig.17 : Dolmens III (en haut) et du cairn II (en bas) avec les différents motifs sur des dalles souvent réutilisées, du monument de Petit Mont à Arzon (Morbihan), d'après Lecornec, 1994
- Fig.18 : Plan des fouilles du site de la Table des Marchand et du Grand Menhir, à Locmariaquer (Morbihan), d'après L'Helgouach, Leroux, Lecornec, 1997
- Fig.19 : Figurations visibles ou cachées sur les dalles de plafond, de paroi ou de pavage dans les tombes à couloir, provenant de la réutilisation des grands menhirs morbihannais ; d'après L'Helgouach, Leroux, Lecornec, 1997
- Fig.20 : Tombes à couloir avec stèles piquetés incorporées dans les parois, 1.L'Ile Longue (Morbihan) ; 2.Larcuste I (Loire Atlantique) ; 3 et 4.Mané Kerioned (Morbihan), d'après L'Helgouach, Leroux, Lecornec, 1997
- Fig.21 : Dalle de chevet décorée de crosses, du dolmen de la Table des Marchand à Locmariaquer (Morbihan), d'après Shee-Twohig, 1981
- Fig.22 : Plan et dalle du dolmen de Gavrinis à Larmor-Baden (Morbihan), d'après Shee-Twohig, 1981
- Fig.23 : Deux dalles du couloir du dolmen de Gavrinis à Larmor-Baden (Morbihan), avec l'idole et la



crosse (à gauche), l'idole, la crosse, l'arc, la hache (à droite), d'après Shee-Twohig, 1981

Fig.24 : Motifs du III^e millénaire avant notre ère des mégalithes bretons dont l' "idole " surmontée d'une hache (Morbihan et Côte d'Armor), d'après L'Helgouach, Leroux, Lecornec, 1997

Fig.25 : Menhirs d'Almendres (Evora-Portugal) et leurs décors, d'après Varela Gomez, 1994

Fig.26 : Dolmen d'Antelas (Viseu-Portugal) et ses dalles peintes avec en particulier à droite, en haut, la lune et le soleil, d'après Devignes, 1997

Fig.27 : Motifs piquetés dans les dolmens ibériques : A., Roza das Modias 1 (Lugo, Espagne ; B.,Castineiras (Pontevedra, Espagne) ; C.,Chão Redondo 2 (Aveiro, Portugal) ; D.,Portillo de las Cortes (Guadalajara, Espagne), d'après Devignes, 1997

Fig.28 : Menhir phallique associé au serpent, Gargantans (Galice, Espagne), d'après Bueno Ramirez et de Balbin Behrmann, 1997

Fig.29 : Dalles du dolmen de Soto I (Huelva, Espagne) avec des motifs anthropomorphes, d'après Bueno Ramirez et de Balbin Behrmann, 1997

Fig.30 : Tableau des motifs principaux de l'art mégalithique d'Europe occidentale et relation avec les objets symboliques déposés dans la tombe, d'après Mohen, 1989



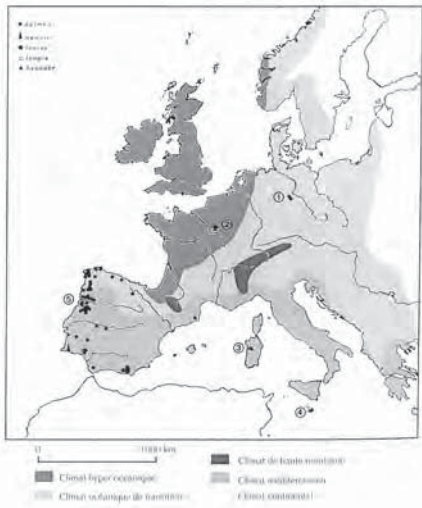


Fig. 1

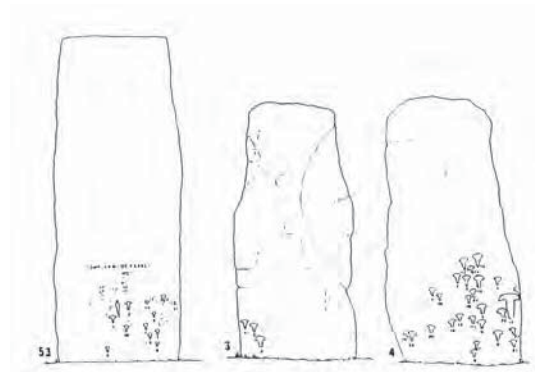


Fig. 2

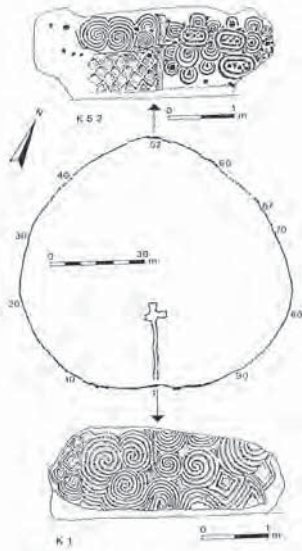


Fig. 3

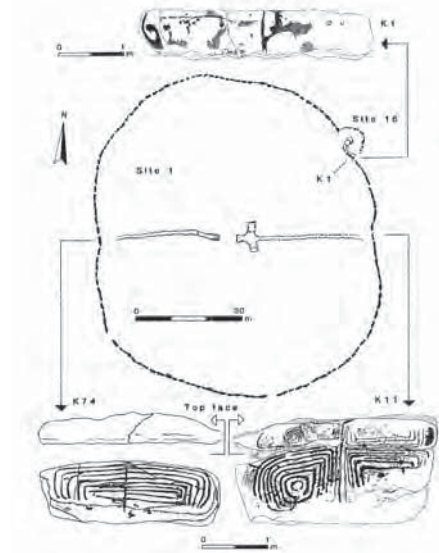


Fig. 4

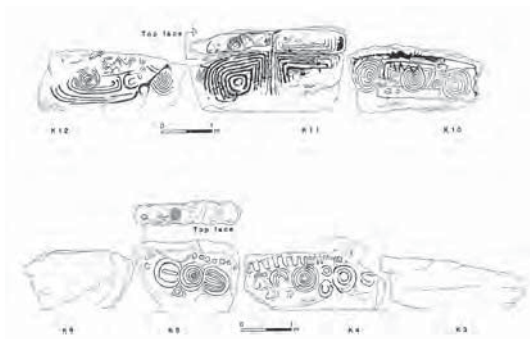


Fig. 5



Fig. 6





Fig. 7

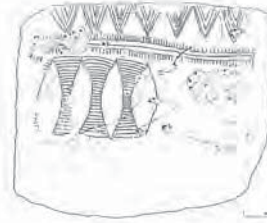


Fig. 8

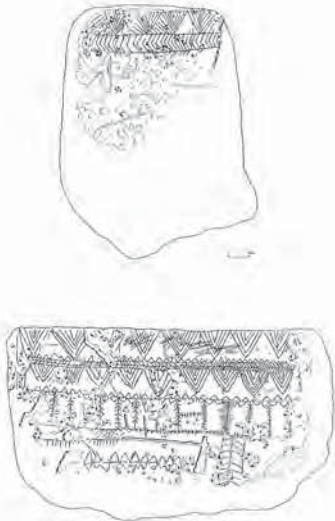


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

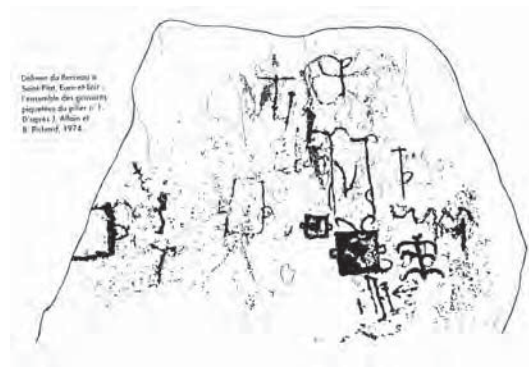


Fig. 12



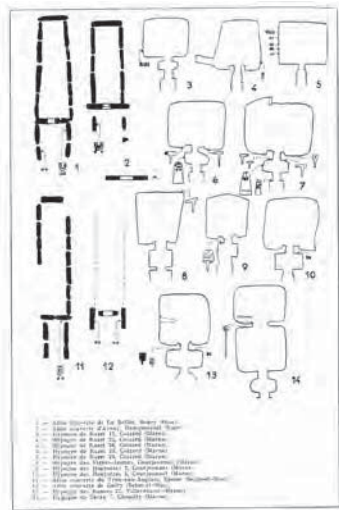


Fig. 13

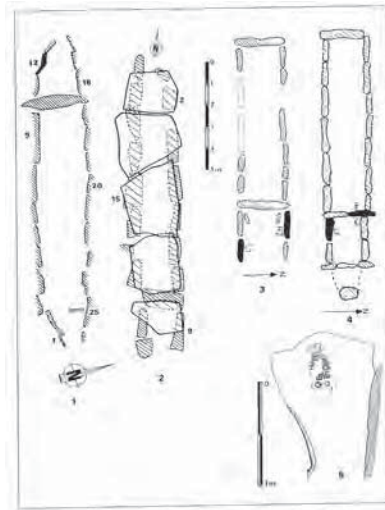


Fig. 14

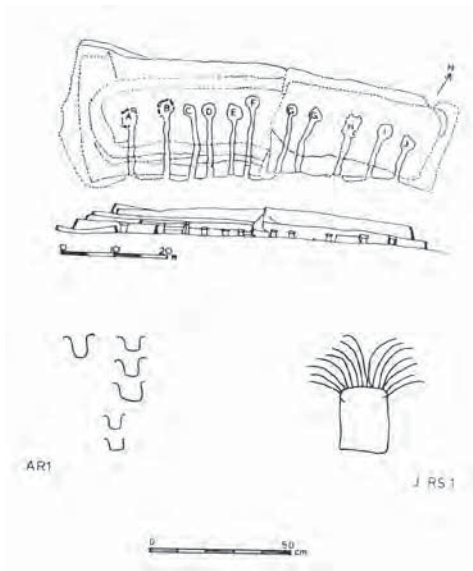


Fig. 15

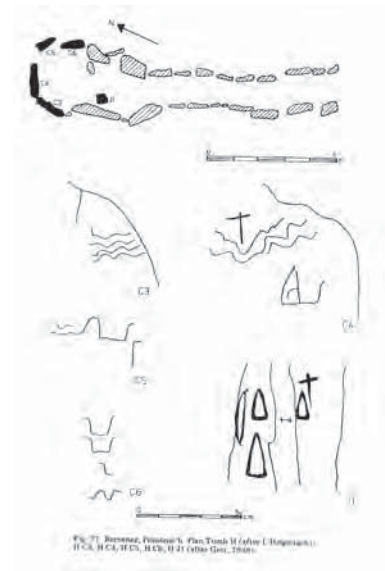


Fig. 16

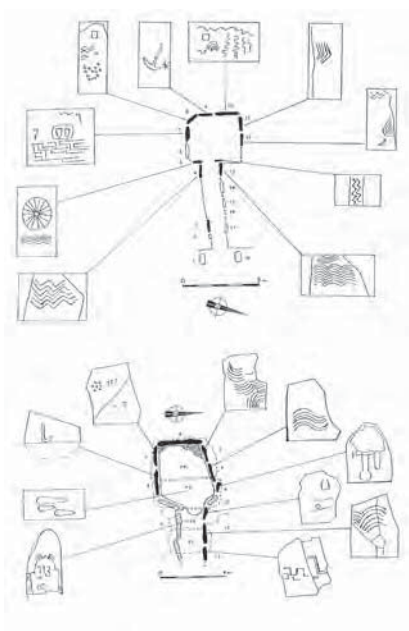


Fig. 17

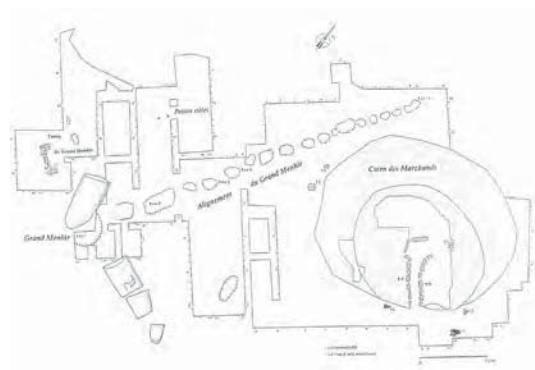


Fig. 18





Fig. 19

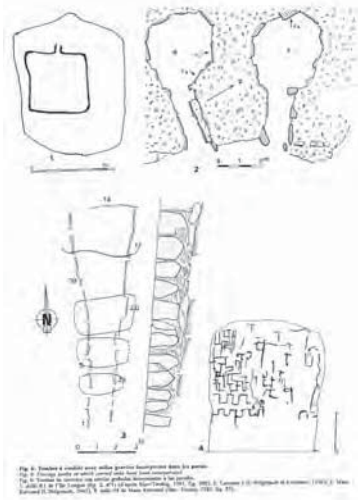


Fig. 20

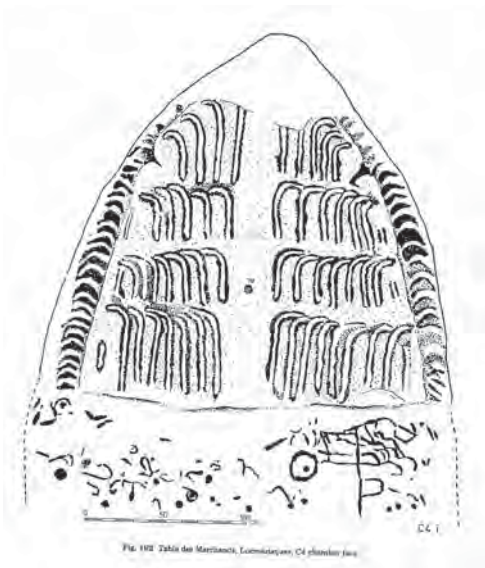


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

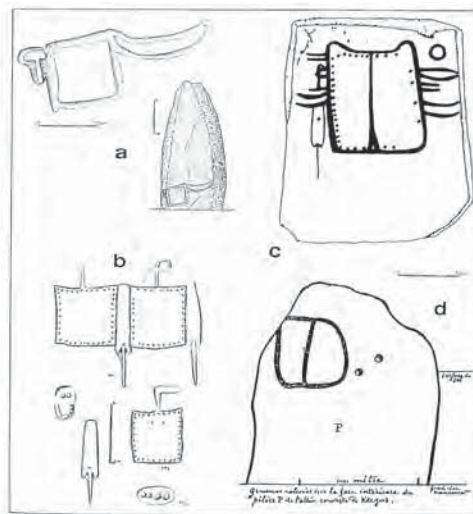


Fig. 24





Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

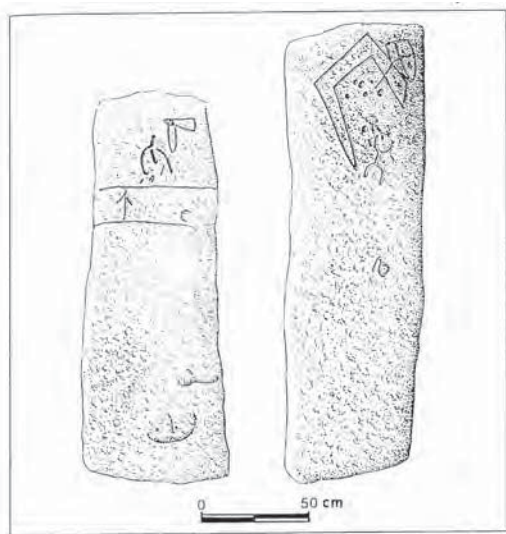


Fig. 29

	Art mégalithique	Mara Sardaigne	Péninsule Ibérique	Bretagne	Bassin parisien	Irlande les Brithons	Océanides
Femme	Silhouettes - Escouss-table Collier Serris			X	X		Idole
	Silhouettes	X		X	X	X	Collier
	Arç Flèches		X	X	X		Arç Flèches
Homme	Haches			X	X		Haches
	Ornières		X	X	X		Croixes Manivelle
	Trajectus Cast	X	X	X			Trajectus
Signes abstraits	Ligne ondulée	X	X	X		X	Vase
	Zigzags	X	X				Vase
	Diverses Triangles	X	X				Vase
	Losanges						Vase
	Signes en U		X	X	X	X	Vase
	Lent Sols		X	X	X	X	Vase
Cercles concentriques		X	X			Asylique en es.	
Spirales		X				X	Vase Mosa en pierre

Fig. 30



The spatial distribution of rock art in Canada

Jim MOLNAR

Abstract

This paper discusses the first national survey of rock art sites in Canada. A compiled database of over 2,000 recorded rock art sites in Canada is presented along with comments on their spatial distribution. The input data are simple: the unique letter-number code that is given to each archaeological site in Canada and the type of rock art that is present at each site. GIS methods are used to represent site locations on the maps, and robust results are obtained despite the simplicity of the input data. Patterns exist at many scales, and examples are presented in relation to landforms. Of all the recorded rock art sites in Canada, approximately one half are in British Columbia and three quarters of the national total are sites with pictographs.

Introduction

This project began during discussions about proposed heritage commemorations in Canada. The Province of Alberta and the Kainai First Nation have nominated Áísínai'pi (Writing-On-Stone Provincial Park) as a potential National Historic Site of Canada. Áísínai'pi is the name of that landscape in the Blackfoot language. Áísínai'pi is located in southern Alberta and includes a remarkable collection of Aboriginal rock art set in a dramatic river valley. The place has been presented to the Historic and Sites and Monuments Board of Canada as an Aboriginal Cultural Landscape because of the layers of meaning that the Blackfoot people associate with the wider landscape, as well as the rock art.

Áísínai'pi has also been placed on Canada's World Heritage Tentative List. It will be nominated to the World Heritage Committee for designation within the next 10 years. In the national office of Parks Canada where I work my director and I began talking about the following: If we were asked to present a national context for rock art in Canada, how would we do that? This paper begins to answer one set of questions that came from that discussion: What is the universe of Aboriginal rock art sites in Canada and where are they located?

Earlier syntheses

Two earlier partial syntheses of rock art data in Canada have been presented. Selwyn Dewdney drew a map of rock art sites in the Canadian Shield region from Lake Superior to Great Slave Lake (Dewdney 1970). Later, J.V. Wright created a plate on cosmology for the Historical Atlas of Canada that included locations of petroglyphs, pictographs and petroforms across the country (Wright 1987). I wanted to update Wright's map 17 years later to see how the data had changed.

Defining rock art

Most definitions of rock art are formal in nature (Whitley 2001), defining it as paintings (pictographs) or carvings (petroglyphs) on rock surfaces, and often explicitly excluding other forms of expression using rock, such as the arrangements of rocks that Wright had called petroforms. I chose to follow Wright's lead and ask for information on petroforms in the survey of databases, although I found that many other kinds of features got included as well. Utilitarian features were not counted, for example canoe skids, which are a common type of rock arrangement often referred to as petroforms in British Columbia. Features such as medicine wheels or boulder effigies are included as petroforms.

Methods

In 2003, Vanessa Carroll, a summer student at Parks Canada, contacted all the provincial and territorial



archaeological data managers. She collected data on 2072 sites, putting everything into a spreadsheet that included sites' Borden numbers and the type of rock art that is present. I did not ask for specific location data so as to protect the individual sites. Table 1 presents samples of the data. Dan Pagé, our GIS specialist, then took this data and used MapInfo software to manipulate it and create a series of distribution maps.

Table 1. Sample data used in the mapping project.

<i>Borden #</i>	<i>Pictograph</i>	<i>Petroglyph</i>	<i>Petroform</i>	<i>Unknown</i>
DgOv-2	X	X		
DgOv-9		X		
DiRb-5	X			
EaKu-10			X	

Borden system

We could create these maps without specific location data by taking advantage of a feature of the Borden numbering system that is used to identify archaeological sites in Canada (Borden 1954). All registered sites in Canada, no matter the jurisdiction, are given a unique coded name, consisting of four letters and a number. Its codes are based on geographic co-ordinates, the latitude-longitude grid, and it uniformly covers the entire country¹. Figure 1 shows the upper level divisions whereby capital letters denote large blocks that are 2 degrees latitude by 4 degrees longitude. Each large block is in turn subdivided so that in the end a unique four-letter code designates a block that is 10 minutes latitude by 10 minutes longitude in size. In the southern part of the country, these small blocks are approximately 18 km by 12 km in size. The system is regular, so that each block's coded name is readily translatable back into a range of spatial co-ordinates, which is what we did to create the maps. Thus all sites that lie within the block named DgOv are located between 49° 0' and 49° 10' North, as well as between 111° 30' and 111° 40' West.

Maps

There are some limits to the maps produced from this study. The results are only as good as the entries in the archaeological databases. Many parts of Canada have yet to be examined for Aboriginal rock art, and even in well-known locales, new sites are still being discovered (Klassen 2003). I have added two unregistered sites to the mapping, both because they are in places that otherwise have few or no sites, the Northwest Territories and New Brunswick. I expect that there are a number of other sites in Canada that are known but have not yet been recorded, and many more that are yet to be discovered.

One other problem we found is that some database entries did not list the type of rock art that was present at a site. For example, the province of Quebec does not keep a field in their database that describes the kind of rock art at each site, and for these I have looked to other sources to determine whether they were pictographs or petroglyphs.

One advantage with this approach is that by depicting the actual Borden blocks on the maps, it is honest about the way that the data has been grouped together and also the limits of its accuracy.

The other limitation to note is that this approach does not make any distinction in the qualitative differences between individual sites. There is no difference in the representation between the sites DgOv-2, a 700 metre long series of panels on a continuous cliff face, and DiRb-5, which has just two glyphs on a boulder. Nevertheless, this kind of data gathering and mapping is useful to demonstrate large and medium scale patterns and differences in their distribution across the country.

Discussion

First I will present patterns at their most general and then narrow down to more specific patterns and their associated landforms. For the most part, I will avoid cultural inferences and concentrate on landscape relationships. This kind of analysis is far too coarse for me to be comfortable relating the patterning to cultural interpretations.



Geographically, the Canadian Shield dominates the central and eastern portions of the country. The shield is a vast area of Precambrian-era granitic and metamorphic bedrock. All of it was glaciated in the last ice age and much of it features abundant exposed bedrock surfaces suitable for pictographs. Precambrian bedrock areas are shaded on the maps and the pictograph plot demonstrates the association of the shield with pictograph sites in the central portions of the country (Figure 2).

Petroforms show up in two concentrations (Figure 3), one represented by medicine wheels (Brumley 1988) and boulder effigies (Vickers 2003) on the open prairies, and the other made up of boulder effigies and rock arrangements in southeastern Manitoba (Carmichael 1981; Steinbring 1970). Petroglyphs are found in the most general sense on the open prairie region (Keyser and Klassen 2001; Klassen 2003) and the west coast (Figure 4). Pictographs also occur in large numbers on the West Coast of the country (Figure 2). There is no rock art reported north of 60°, except for three sites.

There are exceptions to these general trends of course, and as exceptions they themselves are very interesting. For example in the east, the petroglyphs at Kejimikujik National Park (Molyneaux 1989), those at Qajartalik off the Ungava Peninsula (D'Anglure 1962; Saint-Laurent 2003) and those at Petroglyphs Provincial Park in Ontario (Vastokas 1973) all stand out as having no comparable analogues in their respective regions (Figure 5).

The other large-scale pattern is a general lack of art east of the Ontario-Quebec border, best illustrated by the map of pictographs (Figure 2). Dewdney (Dewdney 1977) has suggested that dam building by lumbering and hydro-electric operations has drowned many sites in Quebec. Tassé (Tassé 1977) has looked underwater with teams of divers at drowned places where rock art had previously been reported, but without success.

Some smaller scale patterning relates to features on the landscape. There appears to be an association of pictographs with the boulders of the Foothills Erratic Train (Figure 7), a narrow linear series of erratic glacial boulders that stretches for 600 km just east of the Rocky Mountains. However, the rock art occurs along only a portion of this elongated boulder field. This pattern is not so apparent with the petroglyphs, perhaps reflecting a preference for the erratic as painting surfaces compared with the potential petroglyph substrates that are in the same region, usually sandstone outcrops.

This kind of mapping can also suggest research questions to be investigated. For example, petroglyphs are more common on the south half of Vancouver Island (Figure 6), while in contrast on the mainland coast opposite, pictographs are more frequent (Figure 7). There is a tendency towards the occurrence of these two types of rock art to be mutually exclusive in these adjacent areas, and it would be a challenge to look at reasons why this would be so.

Other kinds of patterning are enigmatic, for example the patterns at the Ontario-Manitoba border. There is a small cluster of petroglyph sites on the Ontario side of the border (Figure 5), and a larger cluster of petroforms on the Manitoba side (Figure 3). In this area, the distribution between these types of art does not overlap, however the abundant pictographs in this region do overlap with these other smaller clusters (Figure 2). I cannot account for this pattern and to my knowledge it is not something that anyone has noticed before.

There is an association between petroglyphs and the main valley of the Fraser River in British Columbia (Figure 6). Petroglyphs seem to cluster along or very near the main river, and there are few other petroglyphs in the BC interior. One cannot make an argument of observer bias, i.e. that no one has looked for petroglyphs outside the main river valley because pictographs are widespread across the BC interior, and so if petroglyphs existed more widely, they would have been reported too. Many of these petroglyphs are beside traditional salmon fishing locations on the Fraser River, and they are only above the waterline during the summer months. They are submerged during the rest of the year. The traditional fishing season coincides with the summer low water and the annual appearance of these petroglyphs (Lundy 1979).

One way to take the mapping project further would be to add more fields to the spreadsheets that describe



the kinds of glyphs or images that are represented at the rock art sites. Then the GIS could be used to manipulate and display the distributions of individual glyphs or motifs to search for more specific patterns. Because this requires complete data on the images represented at each site, this kind of intensification of the study would best be done in a smaller region of the country that has a good data record. The BC interior and Alberta are places where this could be done. More refined spatial data could also be added to the analysis. Examining motif distributions would also be a way to begin to link spatial analysis with cultural interpretations while also taking account of issues of cultural context.

This Borden block and GIS presentation method can also be used for many other kinds of large-scale spatial analysis within Canada, such as examining the distributions of a particular type of site or artefact or raw material. It uses simple data that is easily available as an input. It would also be very useful for our colleagues in the United States to attempt a similar mapping project with their Aboriginal rock art databases.

Finally, coming back to Áísínai'pi, the Borden block containing Writing-On-Stone Provincial Park does indeed have the greatest point concentration of rock art in the country, featuring a total of 68 Bordenized rock art sites, 55 with petroglyphs, 5 with pictographs and 8 with examples of both. Since Writing-On-Stone is right beside the Canada-US border (Figure 5), I should note that there are only a handful of nearby rock art sites across the border in Montana (Keyser and Klassen 2001).

In comparison to Áísínai'pi, the block with the second most rock art sites in Canada is located in the BC interior with 25 recorded pictograph sites, and the block with the third greatest number of sites has only 20. Thus the Áísínai'pi locality stands out far and above as having the densest concentration of rock art sites in Canada. It also appears to have the greatest variety of styles, motifs and traditions compared to any other area on the Canadian Prairies (Keyser and Klassen 2001).

This analysis is of necessity a very broad generalisation of the data and does not attempt to address issues of integrity of the art, its quality of execution, its cultural context, or the representation of styles or traditions across the country, but it is a start at providing a national context for understanding Aboriginal rock art in Canada.

Acknowledgments

I wish to thank the following people for their aide in preparing this presentation: Ellen Lee, Vanessa Carroll, Dan Pagé, Michael Klassen, Marty Magne and Christophe Rivet. I alone am responsible for any errors or omissions.

References.

- Borden, C. E.
1954, A Uniform Site Designation Scheme for Canada. *Anthropology in British Columbia* 4:44-48.
- Brumley, J.
1988, *Medicine Wheels on the Northern Plains*. Manuscript Series 12. Archaeological Society of Alberta.
- Carmichael, P. H.
1981, The Thunderbird Site and the Thunderbird Nest Phenomenon in Southeastern Manitoba. In *Megaliths to Medicine Wheels: Boulder Structures in Archaeology*, edited by M. Wilson, K. L. Road and K. J. Hardy, pp. 279-295. Proceedings of the Chachmool Conference. vol. 11. University of Calgary Press, Calgary.
- D'Anglure, B. S.
1962, Découverte de pétroglyphes à Qajartalik sur Ile de Qikertaaluk. *North* 9(6):34-39.
- Dewdney, S.
1977, Search for Forgotten Dreams. In *Relèves et Travaux Recents sur L 'Art Rupeste Amerindien*, edited by G. Tassé and S. Dewdney, pp. 36-69. Collection Paleo-Quebec. vol. 8. Université de Québec à Montréal.
- Keyser, J. D. and M. A. Klassen
2001, *Plains Indian Rock Art*. UBC Press, Vancouver.
- Klassen, M. A.
2003, Spirit Images, Medicine Rocks: The Rock Art of Alberta. In *Archaeology in Alberta: A View from the New Millennium*, edited by J. W. Brink and J. F. Dormaar, pp. 154-186. The Archaeological Society of Alberta, Medicine Hat, Alberta.



- Lundy, D.
1979, The Petroglyphs of the British Columbia Interior. In *CRARA '77: Papers from the Fourth Biennial Conference of the Canadian Rock Art Research Associates*, edited by D. Lundy. Heritage Record. vol. 8. British Columbia Provincial Museum, Victoria, BC.
- Molyneaux, B.
1989, Concepts of Humans and Animals in Post-contact Micmac Rock Art. In *Animals into Art*, edited by H. Morphy, pp. 193-214. One World Archaeology. vol. 7. Unwin Hyman, London.
- Saint-Laurent, F.
2003, Island of the Stone Devils. *Canadian Geographic* 123(6):72-76.
- Steinbring, J.
1970, The Tie Creek Boulder Site of Southeastern Manitoba. In *Ten Thousand Years: Archaeology in Manitoba*, edited by W. M. Hlady, pp. 223-268. Manitoba Archaeological Society, Winnipeg.
- Tassé, G.
1977, Premières Reconnaissances. In *Relèves et Travaux Recents sur L 'Art Rupeste Amerindien*, edited by G. Tassé and S. Dewdney, pp. 36-69. Collection Paleo-Quebec. vol. 8. Université de Québec à Montréal.
- Vastokas, J. M.
1973, *Sacred art of the Algonkians : a study of the Peterborough petroglyphs*. Mansard Press, Peterborough, Ont.
- Vickers, J. R.
2003, Napi Figures: Boulder Outline Effigies on the Plains. In *Archaeology in Alberta: A View from the New Millennium*, edited by J. W. Brink and J. F. Dormaar, pp. 242-254. The Archaeological Society of Alberta, Medicine Hat, Alberta.
- Whitley, D. S.
2001, Rock Art and Rock Art Research in a Worldwide Perspective: An Introduction. In *Handbook of Rock Art Research*, edited by D. S. Whitley, pp. 7-51. AltaMira Press, Walnut Grove, CA.
- Wright, J. V.
1987, Cosmology. In *The Historical Atlas of Canada: From the Beginning to 1800*, edited by R. C. Harris, pp. Plate 15. vol. 1. University of Toronto, Toronto.

Footnotes

¹ A few square kilometres of the very southernmost part of Canada south of 42°North is not covered, i.e., Point Pelee and the Pelee Islands. North of 66°, the blocks are doubled in longitude.



La asociación ciervo/a-cabra montés en los conjuntos rupestres del Magdaleniense Inferior/Medio del centro de la Región Cantábrica: nuevos hallazgos y algunas interpretaciones

R. MONTES, E. MUÑOZ, J. A. LASHERAS, C. DE LAS HERAS, P. RASINES, P. FATÁS

Abstract

The deer/ibex association in Early/Middle Magdalenian cave art in the central sector of Cantabrian Spain – New discoveries and some interpretations

The thematic association of deer and ibex in Cantabrian cave art, dated in the Early and Middle Magdalenian (circa 16,500-13,000 BP), has been noted in the central part of Cantabrian Spain throughout the history of archaeological research (especially in the sites of Altamira and El Castillo). In the last few years, this theme was discovered in new small groups of art.

In fact, the discovery of two new groups, each one consisting of a single panel of engravings with only figures of deer and ibex (in the cave sites of El Juyo and Cualventi), added to other relatively recent finds (in the last quarter of last century) that have not been analysed sufficiently. They have shown the existence of a supposed association of these themes in the middle phases of the Magdalenian period in Cantabria.

This communication reviews the Magdalenian sites in the centre of Cantabrian Spain, which display this thematic association, presents the latest finds, assesses them chronologically in connection with examples of mobile art, and offers some possible interpretations for this association.

Key words:

Palaeolithic cave art, thematic association, early and middle Magdalenian, mobile art, Cantabrian Spain

Resumen

La asociación temática ciervo/a-cabra dentro de conjuntos parietales cantábricos datados en el Magdaleniense inferior y medio (circa 16.500-13.000 B.P.), ha venido documentándose en el centro de la Región Cantábrica a lo largo de la historia de la investigación (especialmente en los conjuntos de Altamira y El Castillo), y más recientemente, en pequeños conjuntos descubiertos en los últimos años.

Precisamente, el hallazgo de dos nuevos conjuntos compuestos de un único panel de grabados que tan sólo presentan como representaciones figurativas ciervas y cabras (El Juyo y Cualventi), que vienen a sumarse a descubrimientos relativamente recientes (último cuarto del pasado siglo) no analizados suficientemente, ha vuelto a poner de manifiesto la existencia de una presunta asociación de estos temas durante las fases centrales del Magdaleniense cantábrico.

En esta comunicación se repasan los conjuntos magdalenienses del cantábrico central que poseen esta asociación temática, se presentan las últimas novedades, se valoran cronológicamente en relación con las manifestaciones sobre arte mueble, y se aportan algunas potenciales interpretaciones para este fenómeno.

Palabras claves: Arte rupestre paleolítico, asociación temática, Magdaleniense inferior y medio, Arte mueble, Región Cantábrica.

Introduction

In this communication we analyse the thematic association between deer and ibex found in cave art assemblages in the centre of Cantabrian Spain and attributed to the early and middle Magdalenian (circa 16,500-13,000 BP). Deer and ibex are common themes in Palaeolithic art in Cantabrian Spain, although to



date they have never been described in a particular way nor have the relationships and analogies between the assemblages been analysed,

The chamber known as *La Hoya* (“The Pit”), in Cueva de Altamira, is the only one of these assemblages that was painted and which has been known for a long time (Breuil y Obermaier 1935). The other groups of art which we will refer to are more recent discoveries and are in all cases engraved depictions, located in the caves of Cualventi, El Juyo, Cobrante and Cueva Grande. Considered together, they point to the existence of a possible association of these themes during the central phases of the Magdalenian period in Cantabria.

The temporal variations in the distribution of animal themes throughout the Upper Palaeolithic have been examined by several writers during the 20th Century. Recently, C. González Sainz (1999, 2002) has studied this question again, and summarised the available information about animal themes, indicating the existence of a greater frequency of assemblages composed of hinds, horses and aurochs (with very few bison) in the pre-Magdalenian periods. In the Magdalenian there is a noticeable increase in the number of bison in comparison with aurochs, and the species depicted are more diverse, with an increase in the numbers of ibex and the appearance of chamois, reindeer, fish, etc. In the early part of the Magdalenian, hinds are still common, but clearly decrease in number in the central phase, whereas ibex, reindeer, bison, fish etc. increase. None of the associations that have been noted in the two main periods of the Upper Palaeolithic, have reflected the existence of a clear relationship between the themes of deer (normally hind) and ibex.

However, the review of some known sites and the recent discoveries mentioned above, some of which are still unpublished, have shown the reality of this association, which could be an indication of a standardised tradition, characterised by the aspects given below:

1. They are all art assemblages located in the centre of Cantabrian Spain, within the boundaries of the modern-day Autonomous Community of Cantabria, and can be attributed chronologically to the early and middle Magdalenian, based on their stylistic conventions and the comparison with well-dated examples of mobiliary art.
2. All the caves being considered have excellent habitat deposits, with thick layers of Upper Palaeolithic age, especially Magdalenian.
3. In all cases, they are small panels, separated from the main art assemblages, and located in side passages in the cave, always in the interior of the cave and relatively distant from the habitation area (at least 15 metres). These groups are, however, not too far from the usual route through the cave.
4. In most cases, they use the technique of engraving with single or occasionally repeated, fine lines. In other cases they are striated, which is a characteristic technique in the depiction of deer in the early Magdalenian in the Cantabrian Region, in both rock and mobiliary art.
5. The panels contain a small number of figures, between two and four. They are rarely complete (especially in the case of the deer) and may be accompanied by the representation of isolated anatomical parts of animals, such as hindquarters, or other non-figurative lines.
6. The figures are of average size, of up to 40 cm in length. The deer are often larger than the ibex.

It is necessary to point out that as well as the association found in early Magdalenian assemblages, there are some pre-Magdalenian groups of art with deer-ibex associations, although their characteristics tend to be different.

Thus, the caves of El Salitre, El Pendo and El Cuco have clear examples of this association. In the case of El Salitre (Cabrera and Bernaldo de Quirós, 1981), there is an almost whole figure of a hind together with two ibex (one complete and one represented by the forequarters) painted in red with the techniques of dotted and single lines. In El Pendo (Montes and Sanguino, 2001), the association appears in the lower left part of the “Frieze of Paintings”, with a figure of an ibex between two hinds and a sign, all painted in



red with dotted lines. In both cases they are large figure (generally over 45 cm long) within a wider context of large panels, together with other depictions; signs in the case of El Salitre, and horse and signs in El Pendo. The chronology of these assemblages can be situated between the end of the Gravettian and the early Solutrean.

The cave of El Cuco (García Guinea, 1968) shows greater similarities. It has a panel of engravings, located in a small chamber in the intermediate sector of the cave, where a large stag, with the hindquarters of an animal and other signs engraved inside its body, faces the head of an ibex with long horns. This panel, which could correspond to the “Centre of the Shrine”, is different in several ways from the other sites described in this paper. In the first place, the figures are quite large, and secondly they are located in the main panel in the cave, around which the other figures in the cave are arranged. Finally, both the artistic conventions and the style of the figures suggest an age slightly before the early Magdalenian, possibly in the late Solutrean. In this case, the figures could be a possible antecedent, in time, of the association being studied here.

Description of the assemblages

Cueva de Altamira (Santillana del Mar)

The chamber of La Hoya is off to one side of the main passage in Cueva de Altamira. It is reached by going down a slope from the passage to the chamber. A panel on the left-hand wall has three ibex (depicted practically whole) and the head of a hind. They are all painted in black and chronologically and stylistically they can be attributed to the early Magdalenian¹.

Cueva de Cualventi (Oreña, Alfoz de Lloredo)

The cave art is located in a small chamber at the base of the entrance rock-shelter, which is reached down a very steep slope. The engravings are found in a small hollow in the roof of the chamber, and they form a very small panel, barely 30 x 30 cm in size.

All the figures face the left. At the top right there is a hind's head, which displays some details such as ears, mouth and an eye, although the back of the neck is missing. The mouth has been prolonged to suggest the tongue. It has been drawn with a single line, which is repeated in places (the front of the neck, forehead and ears). It measures 15 x 10.5 cm. There is a curved line just above its muzzle.

The belly, groin and hind leg of a quadruped can be seen below the hind's head. To its left there is an almost whole ibex, with only the rear-quarters missing, in an area that is taken up by a crack in the rock. The front legs are extended forwards, and the two horns are very long and only slightly curved. It has no interior details, although there is a fossil in the place of its eye. It was drawn with a single line which was sometimes corrected. Its measurements are 8 x 8 cm.

At the top left, the head of another ibex was represented more carelessly, with long horns that are not parallel, muzzle, line coming out of its mouth in the form of its tongue and a fossil indicating its eye. It measures 3,5 x 4 cm.

Finally, the head and neck of another ibex can be seen above the first ibex. It was also drawn carelessly and schematically, with a long arched horn, and with single, partly corrected lines. It is 5 x 5 cm in size.

El Juyo (Igollo, Camargo)

The art is found on the left-hand wall of the main passage, inside the cave. On the right of the panel, there is a hind represented by its head, neck and front part of its back. It was drawn with three different techniques. Wide engraved lines were used to mark the back, neck and head; a single fine line for the ears and even finer line in the muzzle and oval eye; and fine lines were scraped in the neck, right of the head and muzzle.

On the left there is the head and neck of an ibex. Its neck is very strong, its horns are long and slightly arched, the nose is shown and the line for its mouth is prolonged in the form of its tongue. A fossil could suggest its eye. It was drawn with a single fine line, and the back part of its neck was finely scraped. A possible V-shaped sign is located below its ear. This figure measures 14 x 13.5 cm.



Cobrante (San Miguel de Aras, Voto)

The engravings to be considered here are located on the right hand wall of the main passage, about 120 m from the entrance (García Guinea, 1968). Here there are three panels of engravings separated by calcite formations. The one on the right has an anthropomorphic figure 20 cm tall drawn with single lines, and the head of a hind 15 cm long, outlined with single lines, and scraped lines in its head and neck. It has an oval eye. Some non-figurative lines can be seen below it (Rasines y Serna 2002).

Twenty centimetres to the left, another panel of figures is represented by finely incised lines. At the top, the body and forequarters of an animal can be seen, with two curved lines below it, and below this the sketched forequarters of an ibex with long horns, 10 cm long. The same panel also has another anthropomorph 11.5 cm tall. The last panel has two figures; a stag placed vertically, which has no limbs although lines mark the hair under its belly, 35.5 cm long; and the hind-quarters of a bovine or horse, drawn with a single line, except in its back, one leg and the tail, where the lines are multiple. It measures 20 x 25 cm.

Cueva Grande (Otañes, Castro Urdiales)

The panel of engravings is located at the end of the passage on the right of the cave, 78 m from the entrance. They are found on the left-hand wall, in a clearly visible frieze (González Sainz *et alii*, 1994). It contains the whole figure of a stag with long antlers facing right, drawn with single lines, except in its face, where the lines are very fine and repeated, and the chest and belly, which are striated. It has a line in its chest, possibly an assegai. This figure measures 31.5 x 19 cm. It faces an ibex, looking to the left, which is complete, except for the croup and rear limbs. It has long horns and the only details are an ear and almond-shaped eye. It was engraved with single lines, except in the cervical-dorsal line and start of the tail, horns, chest and belly, with repeated lines, which are striated in the posterior part of the belly area. It measures 46.5 x 26.5 cm.

As well as the caves described above, which have been studied and / or published, several sites have art assemblages which are insufficiently known and which may display this same association. This will be determined in the immediate future, as they have figures of stags and other engravings which have not been interpreted yet, and where there could be ibex. This would be the case of the caves of Sotarraña or Patatal (Matienzo, Ruesga) (Balbín, González Morales y González Sainz, 1987) and El Rincón (Carranza, Vizcaya) (unpublished).

Character and chrono-stylistic parallels

All the assemblages that have been described, except the one in La Hoya in Altamira, were produced with incised engravings, usually single lines although multiple and striated lines also appear; and occasionally both techniques are found in the same figures. Without doubt the striated technique is the most interesting from the chronological point of view, as exact parallels are known in the famous decorated scapulae from El Castillo, Altamira and El Cierro, with dates of around 14,500 BP (early Magdalenian) (Valladas *et alii*, 1992). However, this stylistic formula may have lasted until the end of the Palaeolithic art in Cantabrian Spain, appearing on both rock and mobiliary surfaces (González Sainz, 1999).

From the stylistic point of view, all the figures can be situated in Leroi-Gourhan's Style IV. Some details allow the chronology to be fixed more precisely in the early Magdalenian. These are the use of striated surfaces in some of the hind's heads (such as in El Juyo and Cobrante) with very clear parallels in the engraved scapulae with the same themes and technique; and the separation of the ibex's horns, in contrast with the more usual design in the middle Magdalenian, where the horns overlap in their lower third and are slightly divergent at their distal ends, and with the growth rings often shown. Other features that suggest these assemblages can be dated in the early Magdalenian are the simplicity of the figures, which have few interior details, the generally rounded muzzles and the lack of naturalism. In addition, this chronology is supported in the case of Cualventi by the fact that the chamber with the engravings was sealed off by strata of early or middle Magdalenian age.

The type of association being studied here does not appear in all sites with Magdalenian engravings. El Otero only has two ibex (González Sainz, Muñoz and San Miguel, 1985). Los Moros de San Vitores has the association of horse and bison (Montes, Muñoz and Morlote, 2001). Sovilla has horse associated with hind, and the presence of bison and reindeer (González Sainz, Montes and Muñoz, 1995). Bison, ibex, chamois, hare (?) and a "venus" appear in Linar (San Miguel Llamosas, 1989), whereas in Emboscados a hind is



associated with a stag, with the presence of ibex (Balbín, González Morales and González Sainz, 1987).

All these sites can be dated to more recent phases of the Magdalenian. Los Moros de San Vitores is possibly of middle Magdalenian age, as the bison is represented with its tongue out, which was a common motif at that time (Fortea *et alii*, 1995). El Otero is late-final Magdalenian as the ibex are drawn as frontal views, with magnificent parallels in mobiliary art (González Sainz, Muñoz and San Miguel, 1985). The assemblages in the caves of Linar, Sovilla and Emboscados are also probably of late-final Magdalenian age.

Conclusions

It is true that, with the data we have presented above, we cannot assert that there was a “cultural tradition”, located chronologically and geographically, which led the human groups in the centre of Cantabrian Spain during the early Magdalenian to develop assemblages with the association we have described. However, we consider that the corpus of examples of this type is becoming sufficiently large to be able, at least, to propose this possibility.

In the light of the documentation above, the hypothesis can be proposed that in certain caves there exists a standardised association of the themes of deer and ibex in small panels, separated from the main panels or on their own.

This communication therefore proposes a new line of research in the study of early Magdalenian cave art which evidently needs to be continued in the future, with new evidence that may help to consolidate the hypothesis we have put forward.

References

- BALBÍN BEHRMANN, R.D.; GONZÁLEZ MORALES, M.R. y GONZÁLEZ SAINZ, C. (1987): “Los grabados y pinturas de las cuevas de los Emboscados y El Patatal (Matienzo, Ruesga)”. *Estudio de Arte Paleolítico. Memorias del Centro de Investigación y Museo de Altamira*, 15: 233 – 270. Madrid.
- BREUIL, H. y OBERMAIER, H. (1935): *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Nueva Edición publicada por la Junta de Cuevas de Altamira. The Hispanic Society of America y la Academia de la Historia. Madrid.
- CABRERA VALDÉS, V. y BERNALDO DE QUIRÓS, F. (1981): “Primeros resultados de la investigación en la Cueva del Salitre (Miera, Santander)”. *Altamira Symposium*: 141 – 148. Madrid.
- FORTEA PÉREZ, J. *et alii* (1995): “Covaciella”. *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 1991 – 1994*. Principado de Asturias. Consejería de Cultura: 258 – 270. Oviedo.
- GARCÍA GUINEA, M.A. (1968): *Los grabados de la Peña del Cuco en Castro – Urdiales y la cueva de Cobrantes (Valle de Aras)*. Publicación del Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (1999a): “Sobre la organización cronológica de las manifestaciones gráficas del Paleolítico Superior. Perplejidades y algunos apuntes desde la región cantábrica”. *Edades. Revista de Historia*, 6: 123 – 144. Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. (1999b): “Unidad y variedad de la región cantábrica y de sus manifestaciones artísticas paleolíticas”. En: VVAA.: *Las Cuevas con Arte Paleolítico en Cantabria*. A.C.D.P.S.: 27 - 45. Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; MONTES BARQUÍN, R. y MUÑOZ FERNÁNDEZ, E. (1995): “La cueva de Sovilla, San Felices de Buelna, Cantabria, un nuevo conjunto rupestre paleolítico en la Región Cantábrica”. *Zephyrus*, XLVI: 7 – 36. Salamanca.
- GONZÁLEZ SAINZ, C.; MUÑOZ FERNÁNDEZ, E. y SAN MIGUEL LLAMOSAS, C. (1985): “Los grabados rupestres paleolíticos de la cueva del Otero (Secadura, Cantabria)”. *Sautuola IV*: 154 – 164. Santander.
- GONZÁLEZ SAINZ, C. *et alii* E. (1994): “La Cueva Grande (Otañes. Cantabria). Arte rupestre y yacimiento arqueológico”. *Trabajos de Arqueología en Cantabria II*. Monografías de la A.C.D.P.S. 5: 33 – 72. Santander.
- MONTES BARQUÍN, R.; MUÑOZ FERNÁNDEZ, E. y MORLOTE EXPÓSITO, J.R. (2001): “La Cueva de Los Moros de San Vitores (Medio Cudeyo). Una nueva estación de arte rupestre en Cantabria”. *Trabajos de Prehistoria*, 58, nº2: 129 – 142. Madrid.
- MONTES BARQUÍN, R. y SANGUINO GONZÁLEZ, J. (2001): *La Cueva de El Pendo. Actuaciones*



arqueológicas 1994 – 2000. Ayuntamiento de Camargo. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Parlamento de Cantabria. Santander.

RASINES DEL RÍO, P. y SERNA GANCEDO, M.L. (2002): “Cobrante”. En: *VVAA.: Las Cuevas con Arte Paleolítico en Cantabria*. A.C.D.P.S.: 247 - 252. Santander.

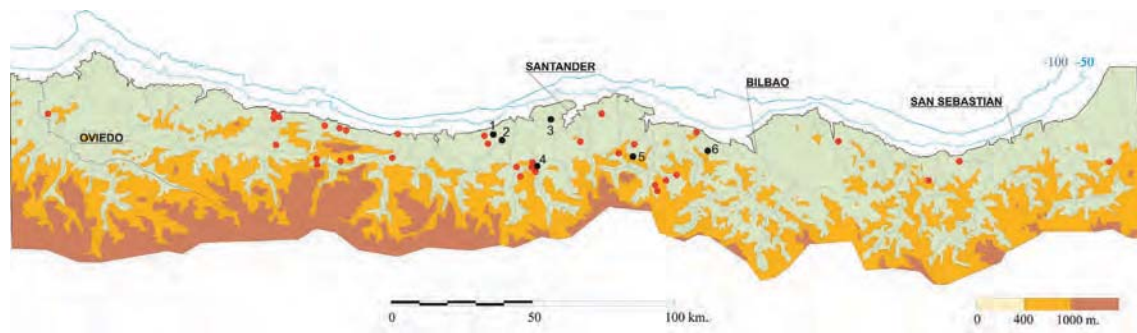
SAN MIGUEL LLAMOSAS, C. (1991): “El conjunto de Arte Rupestre Paleolítico de la Cueva del Linar (Alfoz de Lloredo, Cantabria)”. *Actas del XX Congreso Nacional de Arqueología*, Santander 1989: 95 – 103. Zaragoza.

SERNA GANCEDO, M.L. (2002): “El Juyo”. En: *VVAA.: Las Cuevas con Arte Paleolítico en Cantabria*. A.C.D.P.S.: 193 - 196. Santander.

VALLADAS, H. et alii (1992): “Direct radiocarbon dates for prehistoric paintings at the Altamira, El Castillo and Niaux caves”. *Nature*, 357: 68 – 70.

Endnotes

¹ There is an absolute date for the hind's head of 15,050 +/- 180 (Gif – A 96062)



Caves from Cantabrian Region with Magdalenian rock art settlements (black points are the sites that present the thematic association cervid-goat -Lower Magdalenian-: 1. Cualventi, 2. Altamira, 3. El Juyo, 4. El Castillo, 5. Cobrante, 6. Los Corrales).



Does graffiti of Edwardian England hold the key to why prehistoric rock-art was commissioned?

George NASH

Summary

Within the major rock-art areas of Europe there has been a tendency to speculate to the reasons why prehistoric rock-art is executed in certain places and not others. Location is usually based on one or more of the following criteria: i) the accessibility of the rock-art site, ii) group value with other rock-art sites, iii) group value with contemporary settlement, iv) topography and v) the degree of visibility. However, it should be stressed that this criteria is subjective. Of concern is the reasoning behind the commission and execution of rock-art. Previous literature has tended to emphasise the ritual and symbolic components that make both the site and the rock-art special. What has tended to have been ignored are the underlying, and arguably, controlling structures that manipulate and stimulate the need to identify and utilise a place for rock-art. The limited ethnographic evidence tends to follow a similar vein.

Possible answers to why rock-art was commissioned may be seen from an unlikely source. Within the modern world there is a tendency to express ones views, however trivial, in public places. Regarded by some a scourge on modern society, graffiti remains an important mechanism to gauge public opinion. Graffiti is found in numerous places and conveys many different messages. On a small exposed sandstone rock outcrop near the village of Heysham in Lancashire is a collection of carved inscriptions which date to at least 1906. The graffiti, some of which is intricately carved portrays merely personal names. The subjectivity is not important but reasons for why these names should be carved in this place and not elsewhere is extremely important and may provide some thought to why prehistoric rock-art sites were chosen.

This paper will explore a range of possibilities for why late 19th and 20th century rock-art was carved on to exposed rock outcropping in northern England and argue that similar mechanisms were in place during prehistory. The discussion will focus on social political rather than ritual/symbolic variables, suggesting that certain mundane structures need to be in place prior to a space become ritually and symbolically important.

