

VALCAMONICA SYMPOSIUM 2000

**PREHISTORIC AND TRIBAL ART:**

**CONSERVATION AND PROTECTION OF THE MESSAGES:**

**INVENTORY, ARCHIVES, RECORDING**

Darfo Boario Terme (BS), Italy, November 9 - 13, 2000

---

**Session / Sessione 2: State of Research and Updates / Stato della ricerca ed aggiornamenti**

*Chair:* U. Bertilsson

*Panel:* E. Anati, U. Bertilsson, P.A. Casellato, J.P. Desbordes, C. Griseri, L.P.E. Mendez, M. Meschiari, J. Nordbladh

F. Stanescu

<i>Name/Nome</i>	<i>Country/Paese</i>	<i>Title/Titolo</i>
BERTILLSON Ulf	Sweden	Rock art and mythology in Northern Countries
ANATI Emmanuel	Italy	Registrazione di una sequenza stratigrafica di arte rupestre in Azerbaijan
NORDBLADH Jarl	Sweden	Towards a history of rock art research
MENDEZ Leon Pascual Eli	Mexico	Un luogo e una storia nascosti in Messico
MESCHIARI Matteo	Italy	Tapa Mbuti. Per un'antropologia dell'astratto
DESBORDES Jean-Philippe	France	L'archétype scarifié dans trois sociétés africaines: les Moose, les Bisa et les Nuba
GRISERI Carlo	Italy	Prehistoric rock art in Central Tanzania
STANESCU Florin	Romania	Romanian researchers of cave painting in Romania
CASELLATO Pier Antonio	Italy	I graffiti indigeni di Talampaya (Argentina)

**Debate/Dibattito**

## ROCK ART AND MYTHOLOGY IN THE NORTHERN COUNTRIES

BERTILSSON Ulf, Stockholm, Sweden

### *Summary*

In the Northern Countries, especially in Sweden, Norway and Finland, there is a strong connection between rock art and nature throughout prehistory, from the Stone Age to the Iron Age. A period of almost 8.000 years starting with the paintings and carvings of the Northern Stone Age hunters and ending with the institutionalised mythology of the Viking Age.

When analysing the rock images of the different periods it seems that three different stages emerges:

1. The art of the Stone Age hunters with large naturalistic engravings and red ochre paintings of animals, located to carefully selected rocks on the shores of lakes and rivers. The images were deliberately made at the End of the World where the three basic elements of the Earth, the Sky and the Sea met in a micro-cosmos. The mythology seems to have a strong orientation towards nature reflecting a shamanistic religion.

2. The art of the Bronze Age farmers, engravings of images and scenes in connection with life and fertility, bridal-couples, ploughmen and animals reflecting the continuous depending on the changes and cycles of nature. The mythology seems still to be strongly orientated towards nature although depictions of prestige bronze objects like ornaments and weapons show a growing worshipping and cult in those objects.

3. The art of the Late Bronze Age/Early Iron Age farmers/warriors, engravings of images of weapons, warriors and rivalry, reflecting an increased cult in those phenomena. The ideology reflected in the rock art seems to have a strong resemblance to the Nordic mythology that is described in the Viking Sagas.

The rock art of the Northern Countries in this way reflects a mythology originally strong connected with life, nature and shamanism. In a later stage it develops towards a cult of fertility reflecting the changing way of life.

Finally the rock art reflects an increasing cult of weapons, warriors and rivalry mirroring a new mythology focussing on destruction and death.

## REGISTRAZIONE DI UNA SEQUENZA STRATIGRAFICA DI ARTE RUPESTRE IN AZERBAIJAN

ANATI Emmanuel, CCSP, Italy

### Premessa

La spedizione del Centro Camuno di Studi Preistorici in Azerbaijan, nel corso dell'anno 2000 ha permesso di verificare una eccezionale sequenza stratigrafica di incisioni rupestri nel Gobustan.<sup>1</sup> Una analisi preliminare è stata presentata recentemente (E. Anati, 2000, pp. 161-188)

Le esplorazioni condotte negli anni '70 da I.M. Djafarsade (1973) preseguite successivamente da R. Djafargulu (1994) hanno condotto alla scoperta di oltre 750 rocce istoriate con alcune migliaia di incisioni rupestri. La sequenza stratigrafica è caratterizzata da tre grandi orizzonti dei popoli cacciatori e raccoglitori, e tre di popoli ad economia complessa. Il primo orizzonte dei Cacciatori è composto da temi prevalentemente antropomorfi, gli altri due, da temi in maggioranza zoomorfi. Anche le differenze stilistiche tra il primo orizzonte e gli altri due sono notevoli, e ciò suscita un problema di interpretazione. Si tratta ovviamente di due mentalità e di due orientamenti concettuali diversi.

### L'orizzonte I

L'orizzonte più antico, in base alla stratigrafia, rappresenta in prevalenza donne nude e grasse, con cinture o fasce attorno alla vita, e uomini dai corpi slanciati, con un corto gonnellino, sono rappresentati per lo più in sequenze ripetitive, in allineamenti, accompagnati da ideogrammi e oggetti che presumibilmente li contraddistinguono. Alcune di queste figure hanno in mano un caratteristico oggetto, probabilmente un utensile o un emblema. Le istoriazioni sono monumentali ed alcune di queste immagini possono avvicinarsi ai due metri di altezza.

Dall'analisi delle superfici rocciose si è potuto constatare che questo primo orizzonte ha almeno cinque fasi distinte con caratteristiche specifiche e sovrapposizioni che ci aiutano nello stabilire una loro cronologia relativa. In termini semplificati le varie fasi dell'orizzonte I hanno le seguenti caratteristiche:

I/A. Figure femminili in profilo di dimensioni modeste, con marcata steatopigia e seni esagerati.

I/B. Figure antropomorfe schematiche di profilo di cospicue dimensioni. Possono anche superare un metro di altezza.

I/C. Grandi figure frontali. Le più grandi raggiungono due metri di altezza. Questi personaggi, maschili e femminili, hanno sovente un oggetto sulla spalla. Vi sono anche figure di imbarcazioni che probabilmente sono altrettanto antiche: esse sembrano indicare una sorta di epica traversata del mare o di un grande corso d'acqua.

I/D. Figure umane con l'arco e la freccia e aggiunta di arco e freccia in mano alle figure precedenti. Questo nuovo strumento di caccia appare come un'acquisizione che

<sup>1</sup> L'area è stata visitata nel Maggio 2000, da un'équipe del Centro Camuno di Studi Preistorici formata, oltre che dallo scrivente, da Ariela Fradkin Anati, Alberto Giacomazzi e Marco Antonello, con il coordinamento logistico di Stanislav Rubenchik ed il cordiale appoggio dell'Ambasciata Italiana a Baku. Il team è stato gentilmente guidato dalla direttrice del Parco, Sig.ra Malakhat N. Farajeva, e dell'archeologo Rustamov Djafargulu.



diventa un attributo determinante. Le immagini precedenti, prive di un simile elemento, dovevano essere considerate incomplete dai loro fruitori e furono perciò "perfezionate" mediante la sua aggiunta. Lo stile si fa più schematico, inciso più superficialmente, e meno curato. Le figure sono solitamente più piccole della fase precedente.

I/E. Figure in prevalenza femminili con decorazioni, tatuaggi ed elementi di abbigliamento. Spesso di grande eleganza, ritratte in una stilizzazione ermetica, sono a volte accompagnate da immagini di imbarcazioni: ciò farebbe pensare alla persistenza dello stesso mito di origine delle fasi precedenti e quindi ad una continuità della tradizione.

L'orizzonte I è quindi caratterizzato dalle figure femminili, prevalentemente all'inizio e alla fine, mentre nelle fasi intermedie uomini e donne appaiono egualmente rappresentati. Le imbarcazioni potrebbero comparire fin dall'inizio, ma tale ipotesi deve essere ancora comprovata.

Analisi comparative di stile e di tipologia sono consistenti nel darci un orientamento cronologico: esse sembrano indicare una straordinaria multi-millenaria persistenza del tema della figura femminile steatopigica, dal pieno Paleolitico superiore al Neolitico. Le fasi più antiche hanno chiari raffronti con le figurine del Paleolitico superiore europeo ed asiatico, in particolare con le cosiddette "veneri" attribuite alla cultura aurignaziana, alcune delle quali hanno oltre 30.000 anni (Z. A. Abramova, 1990).

Il primo orizzonte stilistico, comprende quindi una gamma di fasi diverse, le più antiche delle quali trovano paragoni in espressioni dell'arte delle fasi più antiche del Paleolitico superiore. Il modello primario è riferibile ai Cacciatori-Raccoglitori Arcaici, continua nella transizione tra Cacciatori-Raccoglitori Arcaici ed Evoluti, e nelle fasi di Cacciatori-Raccoglitori Evoluti, fino all'inizio di un'economia di produzione, quando ancora la caccia e la raccolta occupavano una parte fondamentale delle risorse di sussistenza.

L'apparizione di imbarcazioni, come pure dell'arco e della freccia, potrebbe rivelarsi molto più antica di quanto finora ritenuto. Se si confermassero paleolitiche, come sembra, sarebbero tra le prime figure conosciute di simili soggetti.

Indubbiamente l'Azerbaijan ha giocato un ruolo fondamentale come luogo di passaggio alle porte d'Europa. Questo primo orizzonte della sequenza stratigrafica dell'arte rupestre del Gobustan è enigmatico anche per le sue singolari caratteristiche stilistiche e tematiche. Esso costituisce un capitolo nuovo per lo studio dell'arte rupestre. Si direbbe trattarsi di un prototipo concettuale dal quale si sono sviluppati altri tipi di arte preistorica, sia mobiliare, sia immobiliare. L'ipotesi che possano esservi relazioni concettuali e cronologiche con le statuette delle "veneri" pone quesiti sulla eventuale dinamica delle associazioni.

## **L'orizzonte II**

Figure animali incise a linea di contorno, di grandi dimensioni, formano l'orizzonte II. Contrastano tipologicamente e concettualmente con l'orizzonte precedente, dominato dalle figure antropomorfe. Alcune delle immagini superano i due metri di lunghezza. Tutti gli animali rappresentati sono selvatici: tra di essi prevale il bovide, ma compaiono anche frequenti figure di equidi e capridi.

Questo orizzonte rientra nel quadro tipologico e concettuale dei Cacciatori Arcaici. Due o più animali sono frequentemente ritratti in associazione, secondo una prassi comune anche nell'arte paleolitica dell'Europa occidentale. L'associazione più comune è



quella di bovide-equide che, è la più diffusa nell'arte parietale delle grotte franco-cantabriche (A. Leroi-Gourhan, 1980, p. 74). Tali associazioni hanno implicazioni di valore metaforico e sembrano riflettere una medesima forma di concettualità in varie parti d'Europa (E. Anati, 1996, p. 153).

Accanto ai grandi animali vi sono talvolta figure antropomorfe più piccole e schematiche. Dall'analisi delle superfici istoriate risulta che in diversi casi appaiono sulle stesse rocce due stili, sono stati eseguiti in periodi diversi, come ci mostrano i diversi gradi di "freschezza" delle incisioni e le loro sovrapposizioni. Gli uomini schematici sono aggiunte, mentre i grandi animali eseguiti a linea di contorno appaiono assai più antichi. Le scene di caccia che hanno per protagoniste figure umane armate di arco e frecce sono state aggiunte intenzionalmente attorno ai grossi animali, che mostrano uno stile e un tipo di incisione completamente differente.

Le figure animali hanno caratteristiche assai simili a quelle di altri grandi santuari rupestri all'aperto noti in Europa, in particolare Foz Côa e Siega Verde, nelle loro fasi arcaiche.

Anche figure di pesci, alcune di esse di grandi dimensioni, sono frequenti: una delle più sorprendenti di questo insieme è l'immagine di un grande cetaceo di oltre 4 metri. Sembra rappresentare una balena. Un simile animale, istoriato in un riparo che si affaccia sul Mar Caspio, può riferirsi solo ad un'epoca in cui tale animale viveva in quello che ora è un grande lago. Ci si domanda per quanto tempo una balena può restare intrappolata in uno specchio d'acqua chiuso. La figura si trova in un riparo sotto roccia, oggi a circa 150 m sopra il livello del mare e a meno di un km dalla riva, doveva essere allora ancor più vicino alla costa, buon punto di osservazione in un'epoca in cui il Mar Nero e il Mar Caspio dovevano essere collegati.

L'orizzonte II, appare in effetti l'insieme di opere prodotte da vari gruppi umani che sovente scelgono le stesse superfici. Il più tardo dei gruppi ha la consuetudine di fare proprie le precedenti incisioni di grandi animali, che rispondono ad una sintassi di associazioni, aggiungendo accanto ad esse figure umane più piccole, di fattura meno accurata e con incisioni meno profonde, che appaiono piuttosto rispondere ad una sintassi di scene. Si tratta di un fenomeno ricorrente anche in altre zone rupestri, quello di artisti che raffigurano "se stessi" presso istoriazioni più antiche per farle proprie.

Questo complesso sembra suddivisibile in tre fasi distinte:

II/A. Grandi figure animali in stile naturalistico attribuibili ad una fase antica o media del Paleolitico superiore. Alcune di esse mostrano paragoni con le figure zoomorfe del periodo Solutreano di Foz Côa in Portogallo e Siega Verde in Spagna.

II/B. Figure animali di grande e medio formato, di stile meno naturalistico, generalmente incise a linea di contorno, con le zampe unite, i musi schematizzati ed altre caratteristiche riferibili al Paleolitico superiore finale o all'Epipaleolitico. Questa fase trova raffronti in Siberia, in Asia centrale (A. P. Okladnikov & V. A. Zaporozskaia, 1959, pp. 87-89) e in Arabia (E. Anati, 1972b, p. 85).

II/C. La terza fase è caratterizzata da figure umane che descrivono scene di caccia attribuibili a Cacciatori-Raccoglitori Evoluti. Essa comprende anche figure di animali, ma meno curate e di dimensioni minori. L'incisione è più superficiale e chiaramente più fresca delle due fasi precedenti. Dai diversi gradi di erosione e conservazione, le tre fasi appaiono di epoche diverse e, dall'analisi stratigrafica, è probabile, che s'intercalino con le fasi tarde del primo orizzonte stilistico.



Mentre l'orizzonte II/A illustra una concettualità pienamente paleolitica, con le associazioni metaforiche di bovide e cavallo e di altri animali, e mostra analogie stilistiche con i gruppi omologhi d'Europa occidentale, l'orizzonte II/B rientra nel quadro dello stile sub-naturalistico. Questo stile è ampiamente rappresentato in Siberia e Okladnikov ha proposto di fare risalire il suo inizio al Paleolitico superiore (A. P. Okladnikov & V. A. Zaporozskaia, 1972, p. 102).

Le tre fasi dell'orizzonte II riflettono tre mondi culturali e concettuali di popoli cacciatori, che vengono definiti come Cacciatori Arcaici, Cacciatori Arcaici finali e Cacciatori Evoluti e che sono solitamente identificati con i periodi Paleolitico, Paleolitico finale/Epipaleolitico e Mesolitico. Queste fasi mostrano una concettualità molto diversa da quella del gruppo I, caratterizzato dalle figure antropomorfe. Gli orizzonti II/A-B di questo gruppo sono riferibili a Cacciatori Arcaici mentre il terzo (II/C) appartiene alla mentalità dei Cacciatori Evoluti, con la presenza di vere e proprie scene, una struttura socio-economica più complessa e con tendenze ad astrazioni e generalizzazioni caratteristiche del Neolitico di aree marginali o semi-aride.

Le associazioni di specie diverse di animali (II/A-B) riflettono una concettualità binaria metaforica organizzata intorno al bovide e all'equide. Le maggiori dimensioni del bovide indicano che questo animale doveva godere di una più grande importanza concettuale. Simili associazioni sono caratteristiche dei Cacciatori Arcaici in Asia, in Europa e in altri continenti. Intorno a questo tema è sorto un grande dibattito, scaturito dalla proposta di A. Leroi-Gourhan che per primo ha suggerito che il bovide e il cavallo possano rappresentare metafore dei principi femminile e maschile.

Ovviamente l'aggiunta di scene di caccia che riutilizzano le precedenti figure di animali riflette un contesto culturale differente: mentre le fasi A-B dell'orizzonte II illustrano una visione universale e un approccio generalizzato e non-specifico alle problematiche esistenziali, la scena descrive momenti specifici ed eventi che, almeno nel continente eurasiatico; mostrano una mentalità certo più recente. Espressioni artistiche simili tra di loro si trovano su una vastissima area, dalla Karelia alle valli siberiane (Iu. A. Savvateiev, 1970; A. P. Okladnikov & V. A. Zaporozskaia, 1972), al deserto del Negev (E. Anati, 1999).

Da una analisi preliminare si direbbe che i due primi orizzonti s'intercalano (si può forse ipotizzare che la sequenza cronologica sia: I/A,B,C; II/A; I/D; II/B; I/E; II/C). L'intercalarsi di orizzonti a prevalenza di immagini antropomorfe con quelli dominati dalle figure zoomorfe suscita quesiti di grande interesse per la comprensione della mentalità dei loro autori. Vi si riflettono due concettualità diverse dei Cacciatori-Raccoglitori Arcaici, l'una incentrata sulla figura antropomorfa, l'altra sulla figura animale. La ricerca del significato culturale dell'avvicinarsi di due stili così diversi sollecita ipotesi varie che, per il momento, non possono che essere speculative. Si è suggerito che potesse trattarsi di economie diverse, una prevalentemente di Cacciatori-Pescatori, l'altra di Raccoglitori, ma questa ipotesi è ancora da verificare.

### **L'orizzonte III**

Il terzo orizzonte è caratterizzato da animali sub-naturalistici a linea di contorno. Si nota un mutamento di fauna rispetto alle fasi precedenti: prevalgono ora cervidi e capridi selvatici. E' probabile che si possa riferire tale cambiamento, allo stesso tempo faunistico e di concettualità, alla fase di transizione tra Pleistocene e Olocene.



In questo orizzonte è possibile distinguere due fasi: quella più antica (III/A) è la più naturalistica ed ha gli animali di più grandi dimensioni, anche di grandezza naturale. La fase più recente (III/B) mostra animali di proporzioni minori.

Nel corso di questo orizzonte, in generale, si nota una graduale diminuzione delle dimensioni delle figure. Occasionalmente forme rotonde, larghe corna, ed altri elementi simbolici o di ornamento donano un carattere specifico a questo stile. Esso riflette popolazioni la cui principale risorsa economica è la caccia, alla quale si aggiungono la pesca, attività di incipiente produzione del cibo e forse anche una fase iniziale di allevamento del bestiame.

Come ipotesi di lavoro, questo stile può suddividersi in due sottofasi, A e B, che indicherebbero una presenza nell'area di gruppi di Cacciatori Arcaici finali in concomitanza con le prime comunità agricole del Neolitico che, tra l'VIII e il IV millennio a.C., andavano diffondendosi nelle valli più fertili.

### **Gli orizzonti tardi**

Dopo la lunga sequenza di arte rupestre di Cacciatori, si sono riconosciuti tre orizzonti di popolazioni ad Economia Complessa. Da quanto si può notare dalle istoriazioni vi è forse una fase di società pastorali, rappresentata da un numero esiguo di immagini, in maggioranza capridi, che viene per il momento incorporata nell'orizzonte IV, ed indicata come IV/A. Attività diversificate, la presenza del cane e di altri animali domestici in profusione, sono testimoniate a partire da una fase che altrove verrebbe attribuita al Neolitico tardo. Fino ad allora gli autori dell'arte rupestre erano per lo più gruppi dediti a caccia e pesca.

La fase IV/B mostra figure umane e animali che hanno raffronti con l'iconografia dell'arte plastica e delle figure su ceramica dell'area a nord del Mar Nero (M. Gimbutas, 1956, pp. 155-197; 1975, pp. 117-142).

La vita sta cambiando, e tali epocali mutamenti sembrano essere introdotti in Azerbaijan da una nuova popolazione giunta da fuori, portatrice di una cultura già sviluppata altrove. Tra gli animali domestici si notano cani, buoi, maiali, cavalli. Probabilmente alcune immagini di falchi cacciatori appartengono a questo orizzonte. L'animale selvatico dominante è la gazzella. La scena è la forma sintattica principale. Tra i temi raffigurati ve ne sono di nuovi, sconosciuti nelle sequenze precedenti: scene di lotta armata, di accoppiamento e di altri temi erotici, parate, cerimonie, e rappresentazioni di esseri mitologici dalle sembianze immaginarie. Vi sono anche rappresentazioni di cavalieri in sella. A quanto pare, il cavallo domestico arriva con questa nuova popolazione per ricoprire un ruolo, allo stesso tempo sociale e tecnologico, molto importante. Gli uomini sono armati di arco e freccia, lasso, bolas, lance, tridenti e spade. Appare il carro a due ruote. Questa fase riflette una popolazione ad economia diversificata con allevamento, agricoltura e commercio come elementi essenziali. Anche la lavorazione del metallo sembra essere introdotta dai nuovi arrivati. La caccia è ancora praticata, ma non è più il fattore economico principale.

Mentre gli orizzonti precedenti sono concentrati nel Gobustan, questa fase appare diffusamente anche in altre regioni dell'odierno Azerbaijan, con particolare intensità nella penisola di Apseron dove è connessa con strutture megalitiche ed altri monumenti della cultura dei Kurgan.

Da notarsi alcune figure umane con grandi mani dalle cinque dita aperte, assai simili a quelle note da una lastra tombale di Simferopol (Crimea), attribuita alla cultura dei



Kurgan, sulla quale appaiono anche figure di asce da battaglia della antica età del Bronzo (A. M. Tallgren, 1934, fig. 35). Talune immagini zoomorfe mostrano interessanti similitudini con le figure sbalzate sul famoso vaso d'argento di Maikop e con i relativi paralleli mesopotamici (M. I. Rofstovzeff, 1920, pp. 1-37).

Un piccolo particolare curioso è fornito dalle figure a scacchiera e a "tappetino", che si è ipotizzato possano rappresentare vestimenti sacri o mantelli rituali del capo o del sacerdote e che trovano paralleli nelle pitture della Grotta Magoura in Bulgaria (E. Anati, 1971, fig. 65), nel Masso di Borno in Valcamonica (E. Anati, 1968, p. 51) e nelle statue stele di Sion in Svizzera (A. Gallay, 1972, pp. 33-61). Tutti questi complessi sono connessi a culture megalitiche risalenti al tardo IV millennio e alla prima metà del III millennio a.C. Le figure riflettono un nuovo tipo di vita e di organizzazione socio-economica caratteristiche dell'età dei Metalli. In considerazione dei contesti comparativi e, in particolare, delle similitudini con le culture nord-caucasiche dei Kurgan, è tuttavia probabile che questa fase abbia inizio verso la metà del IV millennio e che persista fino alla fine del II millennio a.C. e forse anche oltre.

L'orizzonte IV rappresenta una cultura forte, portata dall'immigrazione di nuove popolazioni che hanno probabilmente dominato la zona costiera dell'Azerbaijan per oltre 2.000 anni. L'area di origine dovrebbe essere sulle sponde settentrionali del Mar Nero.

Alcune delle figure di una fase tarda di questo complesso (IV/C) rappresentano scene di caccia al cervo, a cavallo, e raffigurazioni di animali fantastici che mostrano similitudini stilistiche con l'arte degli Sciti, riferibile alla metà del I millennio a.C. E' una nuova ondata di gusto e di stile esotici. Ed è pensabile che questo corrisponda alla fase di grande espansione dello stesso stile scita dalle sponde del Mar Nero all'Estremo Oriente asiatico, che accompagna lo svilupparsi e l'espandersi di questa misteriosa cultura dall'Asia centrale alla Cina.

Un nuovo complesso (orizzonte V) è rappresentato da immagini in maggioranza a soggetto zoomorfo che, su alcune rocce, si sovrappongono alla fase precedente e sono ad essa posteriori. Le figure, di dimensioni ridotte, divengono più schematiche e monotone. All'interno di una zona probabilmente riferibile alla stessa fase vi è un'iscrizione in latino. Si registrano anche gruppi di cospicue e di disegni geometrici. A nostro avviso, questo orizzonte, può iniziare nel I millennio a.C. e persistere fino al periodo islamico, nel tardo I millennio d.C.

L'orizzonte più recente (VI) del Gobustan è caratterizzato da figure a linea di contorno, cavalieri, personaggi armati, animali di influenza medievale e islamica. Le immagini sono talora accompagnate da iscrizioni arabe antiche. Questo orizzonte può risalire dall'inizio del periodo islamico fino a tempi abbastanza recenti.

Negli ultimi orizzonti della sequenza dell'Azerbaijan l'arte rupestre perde la sua maestosità, il suo senso sacrale, e probabilmente anche gran parte del suo ruolo carismatico. Diventa un passatempo, un gioco di pastori o di giovani, in una società nella quale la testimonianza impressa sulla roccia non trasmette più i suoi messaggi: l'arte rupestre è la scrittura dei popoli senza scrittura, quando i popoli acquisiscono tale abilità essa perde gran parte della sua funzione e della sua carica comunicativa.

## Conclusioni

La sequenza dell'arte rupestre del Gobustan è eccezionale non solo per la sua durata, ma anche perché testimonia in modo vivo il susseguirsi dei millenni di storia di questa area e, con essa, la vita intellettuale dei gruppi che l'hanno popolata. Per un verso,



essa mostra stringenti similitudini con il Medio Oriente, l'Asia Minore e con alcune regioni dell'ex U.R.S.S. Le fasi più antiche svelano, d'altro canto, significativi paralleli con le sequenze dell'Europa occidentale e aprono molteplici vie alla ricerca, fornendo nuovi strumenti per una storia dell'Europa e del Vicino Oriente.

Il primo orizzonte rupestre, caratterizzato dalle figure femminili steatopigiche, è la prima espressione grafica di importanti proporzioni che riflette la mentalità e la concettualità delle statuette paleolitiche, le "veneri", nella forma di arte rupestre.

Il secondo e terzo orizzonte rappresentano il travaglio concettuale dei popoli cacciatori, alla ricerca di una armonia con gli spiriti delle loro prede. L'animale, catturato sulla roccia da una linea incisa, diventa non solo sorgente di carne e di vitali proteine per l'uomo, ma anche, e soprattutto, parte della società, il suo totem. L'uomo cerca da sempre di comprendere le forze della natura e di dialogare con esse.

Nel corso degli studi e dei dibattiti sull'arte rupestre del Gobustan si è ipotizzato che le società paleolitiche con una iconografia antropomorfa avessero una dieta in prevalenza vegetale in contrapposizione all'iconografia animale che rifletterebbe una dieta carnivora. Non vi sono per ora certezze in merito e questa rimane solo un'ipotesi di lavoro. Certo è che ogni iconografia riflette lo spirito di chi la produce e che vi sono notevoli differenze tematiche e concettuali tra i due gruppi.

Negli ultimi anni le scoperte a Foz Côa, a Siega Verde, al Totes Gebirge, in Anatolia, nel deserto del Negev e nella Penisola Arabica permettono di vedere questa sequenza del Gobustan in un ampio contesto. Simili paralleli ci parlano dell'eccezionale testimonianza del Gobustan: è la "porta d'Europa", luogo d'incontro tra Europa ed Asia nel corso di millenni, un'area di passaggio dove si conservano le impronte di contatti e di influssi dei due continenti.

## SEQUENZA DELL'ARTE RUPESTRE DI GOBUSTAN

Orizzonte	Caratteristiche e tematica	Forma sintattica dominante	Categoria tipologica	Paralleli	Datazione tentativa a.C.
I/A-B-C	Immagini antropomorfe In prevalenza femminili	Associazioni	A	Arte plastica paleolitica aurignaziana in Europa e Asia	35.000 - 20.000
II/A	Grandi animali. Associazioni bovidi- equidi	Associazioni	A	Foz Coa e Siega Verde. Solutreano e Gravettiano.	20.000 - 15.000
I/D	Figure umane stilizzate	Associazioni	A	Maddaleniano. Sequenze metaforiche	15.000 - 10.000
II/B	Figure animali	Associazioni schematiche	A	Epi-Paleolitico	10.000 - 7.000
I/E	Figure femminili con decorazioni corporali	Associazioni e scene	B	Proto-Neolitico e Neolitico	10.000 - 5.000
II/C	Scene di caccia	Scene	B	Arte rupestre del Medio Oriente. Neolitico e Calcolitico	7.000 - 4.000
III/A-B	Cervi e caprini selvatici	Associazioni e sequenze	B	Asia centrale e Arabia "Hunting and Pastoral"	7.000 - 4.000
IV/A	Capre e pecore domestiche	Scene	C	Arte rupestre pastorale Arabia, Negev e Sinai	4.000 - 3.000
IV/B	Pastori ed agricoltori	Scene	D	Cultura dei Kurgan	3.000 - 1.000
IV/C	Pastori ed agricoltori	Scene	D	Arte scita	1.000 - 500
V	Figure schematiche ripetitive di antropomorfi e zoomorfi. Segni geometrici, coppelle. Carovane e scene di vita quotidiana	Scene	D	Arte rupestre dell'area caucasica Iscrizione romana	500 a.C. - 800 d.C.
VI	Cavalieri e personaggi armati.	Scene	D	Iscrizioni arabe	800 d.C. -

## Categorie tipologiche

- A - Cacciatori Arcaici e Raccoglitori Arcaici
- B - Cacciatori Evoluti
- C - Pastori e Allevatori
- D - Società ad economia complessa



## Bibliografia

- ABRAMOVA Z.A.  
 1990 L'art mobilier paléolithique en Sibérie, *BCSP*, vol. 25-26, pp. 81-98.
- ANATI E.  
 1963 *La Palestina prima degli Ebrei*, Milano (Il Saggiatore), 2 voll.  
 1968 *Arte preistorica in Valtellina*, Archivi, vol. 1, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).  
 1971 Magourata Cave, Bulgaria, *BCSP*, vol. 6, pp. 83-107.  
 1972a *Arte preistorica in Anatolia*, Studi Camuni, vol. 4, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).  
 1972b *Rock-Art in Central Arabia*, vol. 3, Louvain (Institut Orientaliste).  
 1974a *Rock Art in Central Arabia*, vol. 4, Louvain (Institut Orientaliste).  
 1974b Lo stile sub-naturalistico camuno e l'origine dell'arte rupestre alpina, *BCSP*, vol. 11, pp. 59-84.  
 1976 Djafarsade, I.M. 1973 - "Gobustan", *BCSP*, vol. 13-14, pp. 219-222 (recensione).  
 1979 *I camuni alle radici della civiltà Europea*, Milano (Jaca Book).  
 1988 *Le origini dell'arte e della concettualità*, Milano (Jaca Book).  
 1995 *Il Museo immaginario della Preistoria*, Milano (Jaca Book).  
 1996 *Les racines de la culture*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro).  
 1999 The Rock Art of The Negev Desert, *Near Eastern Archaeology*, vol. 62/1, pp. 22-34.  
 2000a Io, Europa, in E. Anati (ed.), *40.000 anni di arte contemporanea*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), pp. 11-16.  
 2000b L'arte preistorica in Italia, in E. Anati (ed.), *40.000 anni di arte contemporanea*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), pp. 91-120.  
 2000c L'arte rupestre del Gobustan, Azerbaijan, in E. Anati (ed.), *40.000 anni di arte contemporanea*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), pp. 161-188.
- BADER O.N.  
 1965 *La Caverne Kapova*, Moskva (Akademia Nauka SSSR).
- BELTRAN A.M.  
 1968 *Arte Rupestre Levantino*, Monografías Arqueológicas, vol. 4, Zaragoza (Universidad).  
 2000 Arte rupestre spagnola, in Anati E. (ed.), *40.000 anni di arte contemporanea*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), pp. 43-52.
- DJAFARGULU R.  
 1994 *Qobustan Dünyasi*, Baku (Azerbaijan Devlet Nezriyati).
- DJAFARSADE I.M.  
 1973 *Gobustan*, Naskalnuie Isobrajienija, Baku (Isdatelstvo "Elm").
- GALLAY A.  
 1972 Recherches préhistoriques au Petit Chasseur à Sion, *Helvetica Archaeologica*, vol. 10-11, pp. 35-61.
- GIMBUTAS M.  
 1956 *The Prehistory of Eastern Europe*, Bulletin, vol. 20, Cambridge, Mass. (Peabody Museum).  
 1970 Proto-Indo-European Culture: the Kurgan Culture during the Fifth, Fourth and Third Millennia B.C., *Indo-European and Indo-Europeans*, Philadelphia.  
 1975 Figurines of Old-Europe 6500-3500 B.C., in Anati E. (ed.), *Valcamonica Symposium '72*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), pp. 117-142.
- GOMES M. V.  
 2000 Arte preistorica del Portogallo, in E. Anati (ed.), *40.000 anni di arte contemporanea*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), pp. 23-42.
- LEROI-GOURHAN A.  
 1965 *Préhistoire de l'art occidental*, Paris (Mazenod).  
 1980 *I più antichi artisti d'Europa*, Milano (Jaca Book).
- MELLAART J.  
 1967 *Çatal Hüyük. A Neolithic Town in Anatolia*, London (Thames and Hudson).
- OKLADNIKOV A.P. & ZAPOROJSKAIA V.D.  
 1959 *Leniskie Pisanizii*, Moskva (Akademia Nauka SSSR).  
 1970 *Petroglifui Eredniei Lenui*, Leningrad (Isdatelstvo "Nauka").

OTTE M.

1999 Le maschere e gli uomini, in E. Anati (ed.), *40.000 anni di arte contemporanea*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), pp. 139-146.

OTTE M. & J. K. KOZLOWSKI

2000 Arte paleolitica in Europa centrale e orientale, in E. Anati (ed.), *40.000 anni di arte contemporanea*, Capo di Ponte (Edizioni del Centro), pp. 121-138.

RHOTERT H.

1938 *Transjordanien Vorgeschichtliche Forschungen*, Stuttgart (Verlag Strecker und Schroder).

ROFSTOVTZEFF M.I.

1920 L'âge de cuivre dans le Caucase et les civilisations de Soumer et de l'Egypte Protodynastique, *Revue Archéologique*, vol. 12, pp. 1-37.

SAVVATEIEV Iu. A.

1970 *Zalavruga*, Leningrad (Isdatelstvo "Nauka").

TALLGREN A.M.

1934 Sur les monuments mégalithiques du Caucase occidental, *ESA*, vol. 9, pp. 1-46.

WINKLER H.A.

1939 *Rock Drawings of Southern Upper Egypt*, vol. 11, London (The Egypt Exploration Society).



## TOWARDS A HISTORY OF ROCK ART RESEARCH

NORDBLADH Jarl, Gothenburg, Sweden

### 1. Rock art

Creating a field of knowledge, practice and use is a complicated affair. Even if a field is focused on a certain category of objects, chosen for explanatory treatment - and not primarily on explanatory theories - it is at the same time an expression of contemporary thinking. It is placed both in a certain time and a certain space. It is not at all natural, but presented as if that was the case. However, observations may have been made long before a certain field of knowledge was formed and the observance may be triggered off by other categories of knowledge. Realizing this, actual observations can in the future be part of other categories, not yet known.

As academic fields of knowledge are, when established, rather tardy and long-lived, they deceive the interested to believe that these fields are results of real discoveries. They were out there just waiting to be found.

On the contrary, rock art in this case, is a temporary creation, the best solution at this particular moment to allow dealing with pictures, marks and signs in stone. A pure logical analysis of the concept would fail - it is kept together by our interest and energies invested. When these are gone, other people will investigate our work, trying to understand what we did and why. Left behind can be some monuments not yet forgotten and some traces in the archives, if those institutions still exist. Seen in such a long perspective, our work may be rather fragile.

For the moment - and hopefully this will be a long-lasting one - the field of rock art research is a fast growing, global and time-bridging activity, well developed in documentation methods and analytical techniques, publishing, conservation, education and heritage efforts. Meanings are sought and expressed. These activities are noticeable in society and integrated in cultural and social programmes. Rock art research has reached a point, where the plans are already made. Only continuous and sufficient economical means are in demand.

### 2. History

A history of rock art research is a forming procedure, which brings to the eyes not only what happened, but maybe more, the whys and hows in the field of study. It is a rather harsh treatment, to turn something, which goes in different directions, into a whole. At the same time a presented history gives a self-view and orientation - a sort of professional identity - which can positively affect an active researcher and an interested reader. However, historical research of a scientific field takes time, several years for sure, not only to collect relevant materials, but also in the composition of the subject.

Such a history also strikes back, it is not passive, it works on the field. By the choice of situations, objects and tendencies - the whole lay-out - a canonization process starts and the field seems to protect itself, its architecture, borderlines and inhabitants.

Why is this essay called "the blank version"? It is grounded in my hesitation to produce a history, which will not be based on a deep knowledge of the rock art of the world, which could be more of a cavalcade of extravagant pictures ordered from commercial image bureaus and which would try to please every reader. This kind of bias should be avoided in favour of a bias, which is more personal, explicit selective and - if possible and appropriate - provocative. There is a need for several histories of rock art research, with different approaches. This multitude of voices would make it easier to understand the field. What is possible to say and do in different times and situations constitutes the positivity of that field. With a clarified history, where all the mistakes are censored, the end product, with all the nice results, will appear as a body,



easy to learn but impossible to understand. Knowledge demands all participators to be seen, in order to be intellectual and humanistic.

### **3. Discoveries**

In archaeology discoveries are part of the burden. They are often presented as the end product, the reaching of the mountain top. On the other hand, new material is necessary for broadening the research platform and as a corrective of already existing opinions. Some discoveries are surprising, localized in unexpected places or regions or motives and scales not yet met. In different, often regional or national, short histories of rock art some discoveries are presented as the earliest observations. The more the geographical perspective is widened up, new candidates appear. However, there are no roots or origin of observations of rock art. What we have are fragments from different observational cultures, which may have left traces in the materials used by the learned world. Selection and purpose is varying. We make them part of our contemporary project, which, remarkably enough, allows images from different situations and times co-exist and scientifically interact in our laboratory. This is a fantastic innovation - looked upon closer. The creative hand of the researcher and the creative eye of the spectator is obvious. Something is done.

### **4. Documentation**

The Western tradition of learning and organizing knowledge is still our intellectual look-out. Other ways must have existed or still exist, but the Western tradition is the most pretentious. One important part of seeking and retaining knowledge is to replace the observed object with different kinds of representations. All these both select properties and add structures to the object. It could be said that the document shares nothing with the object. It is a representation, constructed with the help of a certain code, which in turn must be interpreted to be understood. In the history of rock art documentation it is very interesting to learn how these transformations were made and how they influenced each other.

Looking and seeing is vital for the whole field of rock art. It is evident that this is something which must be learned. Knowledge of the set of figures in use, the properties of the bedrock, weathering, use of light - natural or artificial, setting in the landscape or inside caves is necessary to be able to do surveys and measurements. Also tactile approaches may help, in using fingers to trace cut lines and surfaces. This direct contact, with the pictures and the bedrock was conducted through time and in different regions, is part of building up a routine procedure. It helps in the comparison between documents, and it helps in the understanding of older documents. As the object changes through time, the different contemporary documents do not have the same properties of the object to record. So - comparison is complicated. But also, the hand of the recorder makes individual marks in the documents. Most earlier records are of different hands and made with different techniques. In that way sets of rock art may be looked upon as more different than they are. And vice versa, a corpus of rock art documents made within a workshop may look more alike, because of the standards of the documentation. As a consequence, all documents must be exposed to some source criticism. How this has been done through time is a historical issue.

Rock art documentation includes production of new images, as records. There is a growing interest in the establishment of the scientific illustration and also terminologies, to be able to point at and to have a discussion. Behind the putative naturalness of the illustration, lies different codes of representation, which together form a conventional whole, which, in turn, together with technical innovations, are developed parallel to the scientific discourse - the text.

So many different recording techniques have been used for rock art, that museums and archives probably have difficulties in housing them. Tracings on oiled paper, silk, plastic sheets, metal foil; rubbings or frottages on paper; casts in plaster, concrete or latex;



measurements in scale; models in different materials; photo media, are only part of the kaleidoscope of recording techniques used. A special problem is the cut out pieces of original rock art, which e.g. have been saved from road works. These are real but have lost their setting, the landscape context. They are now dwelling in museum storehouses, in another climate, out of daylight, covered from dust, numbered and labelled and with new neighbours on the shelves. A totally changed existence.

The original rock art is weathering, so are the documents. Seen as a sort of copy, the latter live a dangerous life within the archives. They are expensive to conserve and - if published - they are seen as working, replaceable material, which can be sorted out. However, the working material gives clues to how the illustrations in books were made. Many arguments, including the one that rock art is in danger, can be used to obtain a safer existence for the records. Also, documents can be used to demonstrate fakes and censorship. Heritage is not only an outdoor phenomena. The scientific work, arranged in archives also belongs in here. In our case, this material is essential for a writing of a history of rock art research.

### 5. Conservation

As long as rock art has been recorded, observations have been made on the weathering of the bedrock, by fire, frost, and later by different kinds of pollution as well as chemical and mechanical breakdown. Also - which should not be forgotten - how the work of recorders and guides may have affected the rock surface and how unsuitable material for treatment of the rock may have caused accelerated damage. This is also part of the history and biography of the sites.

Damage can also be intentional, and antiquarian authorities tend to see this as a crime, if it is recent. The curious situation arises, that what would be a destruction, for example for religious reasons, in prehistoric times - a true cultural, regulated act - becomes vandalism, if done today, something out of culture. Is there a history of vandalism?

### 6. Heritage

Different authorities, often based on legal grounds, take care of the rock art, to preserve it, sometimes to record it and to prepare for the visitors, who want to be informed. Who is responsible for the rock art monuments? What is the status of private land? How is the rock art related to other cultural programs? How is the development of cultural paths in the landscape and how does this affect the understanding of rock art? How is the antiquarian control of the rock art sites maintained? All these are part of interpretations of prehistory and history and they should be analyzed as historical, intellectual, cultural constructions not so different from, for example, books.

### 7. Organizations

Most of the early recorders belonged to some sort of organization such as the church, the army, colonial institutions, antiquarian societies etc. In the 19th century also private men appeared, with their own composed mission and on their own budget. It was a while before the universities got interested. In the meanwhile antiquarian societies were formed. Some of them, national, regional or local would also deal with rock art, depending also on where the art was found. However, societies mainly dedicated to rock art are a late phenomenon and they did not appear until a discipline, archaeology or anthropology was created within academia.

As specialization became a sign of scientific development, room was made for a rock art category. Parallel to the often nationalist prehistory was the creation of a new type of scientific presentation, the congress, both national and international. This was an opportunity to meet colleagues, exchange views and present new discoveries. Travel was suddenly more comfortable, passports not needed. Trains, steamships, hotels and restaurants made life easy.



These international meetings became very important for the spread of ideas and working methods. Excursions were organized and the scale of attendants was impressive. Parts of these new networks are known and published, but the phenomenon as a whole, the choice of meeting place and the effects of these personal contacts are still to be investigated.

### **8. Communications**

Above, the importance of meetings has been stressed. Rock art researchers are dependent on the records of colleagues, from near and from far away. A lot of information was transferred through letters, often with enclosed drawings, which were copied, and to such an extent, that the original drawing is difficult to identify. Printing was scarce and a difficult process. Very few books from the 16th to the 18th century contained images of rock art. The next century saw the birth of scientific journals and more comprehensive monographs. The development of printing techniques was used to make new and more illustrations and by lithography in the 1820s, anyone who could draw could also make a book illustration. Over time rock art literature was produced and special libraries and archives could be organized. A general reference system was at hand. By publishing letters and making reviews of new books etc, a debate possibility was created, even if the different discussants were living far from each other. Some publishing houses specialised in printing special topics.

However, war situations stopped, at different times, international cooperation and meetings. Organizations died and new ones were created. The political consequences of enmity affected the learned world.

Very little of the history of communication in relation to rock art is known, in spite of the available archival material. This is important when trying to trace the spread of ideas and the forming of like-minded groups - a sociology within the history of rock art research. It is also here where life-long friends and enemies in science were established through different opinions.

### **9. Education**

In all sectors of human life, the transfer of knowledge is vital. Before school systems made such problems easier, direct training with few pupils and few masters was the normal thing. Some of the more advanced education opportunities, such as that for army officers as well as the upbringing of young noblemen, included training in measurement, geometry and drawing. Later, the creation of disciplines and institutions and a more professional teaching world gave better foundations for study and practical work. Museums and ancient societies were probably more alert than universities in this, and slowly several persons could be colleagues around the same mission. Most tasks had detailed instructions and these were disseminated to other working places, both nationally and internationally. Specific training in the recording of rock art is probably a late phenomenon, and rare as there were very few persons who would take up such an issue, mixing their own research activities with apprenticeship. Very little is known about the training of archaeology students and maybe even less about learning in rock art documentation. Also here is a research theme, to see who was teacher to whom and who stayed in the field, working mainly with rock art. To this could be added the choice of publications which were looked upon as textbooks, central to the field of rock art.

### **10. Sociology**

Archaeology and rock art is an academic product, created for special purposes. The actors or agents are the ones keeping this field together, with the help of museums, archives and of course by visiting, recording and taking care of the monuments in the landscape.

One of the effects of their work is the forming of different audiences, consisting of supporters, financiers, school children etc. There is also a shift from personal relations, by



How parts are made into wholes in historical research is of great importance and it is also a geopolitical mission, as prehistoric and historic phenomena are not following the borders of nations of today.

Parallel to these spatial arrangements are today the moving patterns of visitors, who create, in their turn and for totally other reasons, tourist tracks as a sort of consumers of the scientific and heritage work on the monuments.

#### **14. The artist**

Who made the rock art? Some anthropological and historical sources help us - at least in some cases - to look into the situation of creation and the artist at work. Even the concept of "artist" is a difficult one. It presupposes an evolution of artistic expressions, the single active, free working person of male sex etc. Most of this seems to be an inheritance of concepts from the 19th century. But the focus on the performer is interesting. What kind of position and career has this construct had historically, in the archaeological and historical workshops?

#### **15. Theories and explanations**

Lately there has been a clear stress on the importance of theories. Theories are confronted against another and the set has been made to find the winning standpoint. However, there is no theory good for everything and every theory has its properties, width, aims and competence. For the history of rock art it is a necessary task to do full justice to the theories used, at the same time as presenting well grounded criticism on both the theoretical arrangement and the outcome. Most theories are - after a while - used just as methods, i.e. the original thinking has been lost and not updated and the time span of a theory becomes rather limited. As explanatory theories are almost produced on a market of theories, new goods are introduced and old ones abandoned, to be in line with the "research frontier". One of the consequences is, that old standpoints are re-invented, because of lack of historical consciousness. One important historical task is to understand the shifts of theories, the identification of the core element of the convincing arguments and how these theoretical standpoints affect the choice of rock art and what kind of scientific arrangements are created to form a material background, often called database. As the explanatory work for rock art has so many influences and interest groups, with theories from archaeology, anthropology, ethnology, history of religions, sociology and psychology it is almost too much to incorporate all standpoints into one single whole. Maybe a more realistic perspective would be not the meaning of rock art but rather meanings from rock art?

#### **16. Making history of rock art research**

Some themes are still underworked, such as the rock itself. Stone - with probably one of the longest records within the life span of man. Stone is not that neutral surface, illustrated (or more often not illustrated) in the publications. It is absolutely filled with meanings in itself - even if it has no rock art attached. It is potential and has a story. Its topography includes cracks, ice striations, water basins and water flow, which may co-operate with the rock art.

Another theme, which we are all involved in, is the use and citation of images emanating from original rock art recordings and their orbit and spread through culture, reworked, lay-outed, censored, centred, combined - via books, postcards, souvenirs and T-shirts. These are maybe the most evident sign of how rock art still is provoking and strong as image - leaving totally the original places of existence, establishing new worlds of its own, within i.g. the T-shirt art category.

Probably a realistic standpoint would be to incorporate into the historical analysis both the theories and the practical work, the legal frameworks, the institutions, the actors, the networks, the audiences, the heritage strategies, both on local as well as world level.



The small chapters above may hopefully have pointed to possible subfields of rock art which are suitable for more reflexion. Writing a history is both an ongoing, everlasting process but also multivocal. It is impossible to all agree totally on one certain version. Theories, praxis and development hurts, as they penetrate, take place in and leave human bodies, and this several times during a life time. The history of that engagement is more of a worn out book, some chapters never cut, bindings getting loose, pages in disorder or missing and the borders full of notices, no longer readable or comprehensible. This would be a fair account, but very few would appreciate such a ruin history.

also  
rs of  
who  
f the

ist in  
pt of  
tive,  
from  
and

nted  
is no  
ence.  
t the  
d the  
g has  
. As  
uced  
es is,  
One  
core  
ce of  
und,  
erest  
ions,  
ingle  
ather

ne of  
d (or  
self -  
ludes  
t.  
ating  
, lay-  
e are  
aving  
ne T-

h the  
, the

## UN LUOGO E UNA STORIA NASCOSTI IN MESSICO

MÉNDEZ LEÓN Pascual Elí, Esquina, Mexico

Dalla costa del Pacifico a quella del Golfo del Messico, su un territorio di circa 12.665 km che comprende gli stati messicani di Tabasco, Chiapas, Oaxaca e Veracruz, sono state scoperte rappresentazioni di arte rupestre.

In questi ritrovamenti vi sono varie similitudini, vari elementi ripetuti. In particolare due animali, dei quali voglio trattare: la scimmia e il giaguaro (tigre americana).

Una scultura che rappresenta la copulazione tra di essi fu rinvenuta nella regione del Grijalva centrale, in Veracruz, e datata 3200 anni. Una pittura sempre con questi animali, probabilmente più antica, fu scoperta alle falde della montagna Barranca de Muñiz, 10 km a nord-ovest di San Fernando, in Chiapas. Questa testimonianza del passato attualmente risulta coperta dalle acque della diga di Chicoasen, perché nel mio stato, fino ad oggi, il progresso è più importante della storia.

La scimmia e il giaguaro non sono scomparsi, i quanto simboli, dai popoli chiapanechi. Entrambi sono l'elemento base delle feste di carnevale che si celebrano tuttora, anno dopo anno. Ciò significa, semplicemente, che tra quella civiltà arcaica e la popolazione contemporanea esiste una continuità culturale, una vecchia storia che si rinnova giorno dopo giorno.

La scimmia e il giaguaro, come le feste di carnevale, sono segni della identità della etnia zoque. Questa cultura occupò il territorio prima menzionato e contribuì allo sviluppo linguistico e alla produzione di ceramica delle culture olmeca e maya, dato che gli zoque (una etnia poco studiata) sono gli abitanti più antichi di quest'area.

Nelle grotte di S. Marta e Los Grifos (Ocozocoautla) è stata provata la presenza umana più antica del Chiapas: punte di frecce, punte di lance e pitture datate 9600 anni fa.

Le armi di questi uomini primitivi, dei quali si ignora tutto, mostrano che si trattava di cacciatori evoluti. Poco distante, negli abissi Sima de las Cotorras e Tigre e nel canyon del Rio la Venta, esistono un centinaio di pitture che alludono alla stessa attività, la caccia, e furono realizzate con la medesima tecnica.



fig. 1

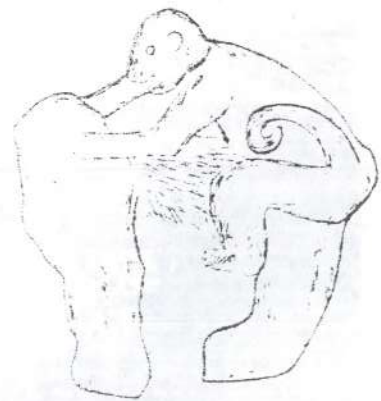


fig. 2



Rispetto al periodo oscuro che va dai 9600 anni delle scoperte a S. Marta e Los Grifos ai 3200 delle altre, forse solo una ipotesi può spiegare l'enigma: gli uomini, di un'epoca come dell'altra, appartenevano alla stessa cultura.

Le 38 pitture scoperte sino ad oggi nella Sima de las Cotorras, i 7 tratti iconografici trovati nella Sima del Tigre y le 50 pittografie localizzate sulla destra e sinistra orografica del Rio la Venta non sono state studiate scientificamente. Nel mio lavoro di esplorazione le ho fotografate, catalogate e ubicate con GPS. Queste sono alcune delle mie riflessioni attorno ad esse.

1. La maggior parte sono dipinte in rosso oca. Tra queste ve ne sono alcune di colore più scuro, nella Sima de las Cotorras, e altre più chiare nella stessa Sima e nel canyon del Rio la Venta. La differenza probabilmente è dovuta al fatto che non furono realizzate nella stessa occasione e, forse, neanche dalla stessa persona.

Poche, molto poche, nella Cueva de las Pinturas, sono di colore nero. Sembrano essere state realizzate con carbone, in epoca posteriore.

2. Esiste una grande varietà: cerchi, semicerchi, curve, quadrati, linee, punti, disegni antropomorfi, zoomorfi e antropozoomorfi. Tutte queste figure si trovano in gruppi. Questo fatto rende importante, per la sua interpretazione, ogni elemento isolato. Il gruppo rappresenta, in qualche modo, una frase simbolica.

I valori metaforici del simbolo funzionarono, in quel remoto passato, come un linguaggio conosciuto da tutto il popolo. Ciò portò ad una idolatria del simbolo in sé, che includeva il valore intrinseco di ciò che rappresentava. Con i cambiamenti generazionali la rappresentazione simbolica perse poco a poco valore e si allontanò anche dal concetto. Si convertì in pittura, l'arte rupestre smise di trasmettere messaggi.

3. Le figure più ricorrenti nello spazio su cui ho fatto ricerche sono i cerchi (interpretabili come rappresentazione del sole), i semicerchi (allusione alla lune e alle sue diverse fasi), i quadrati con righe trasversali (probabile divisione del tempo: pioggia, calore, freddo, vento), le scimmie (rappresentazione del maschio) e le mani impresse al negativo.

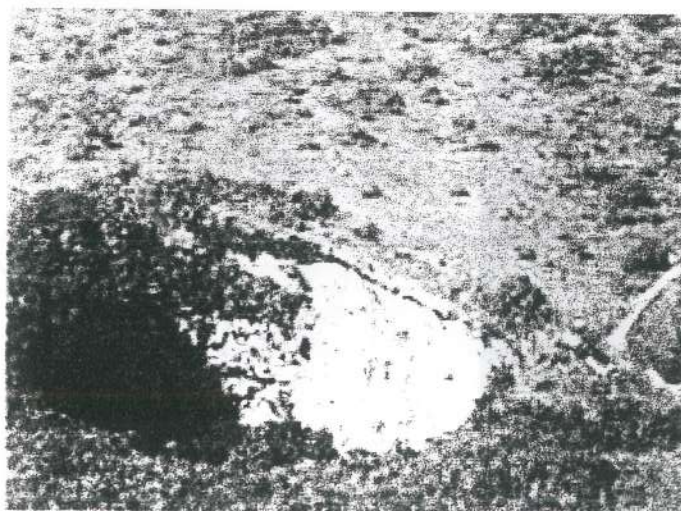


fig. 3



fig. 4



4. Durante le mie lunghe permanenze all'interno degli abissi mi sono reso conto che da lì, solo con la semplice osservazione, è molto facile comprendere i cambiamenti atmosferici, lo spostamento del sole, della luna e delle stelle nel corso dell'anno. Se si prende lo stesso bordo roccioso dell'abisso come riferimento, è possibile che le differenti posizioni degli astri siano state segnalate con figure che indicano la attività che corrisponde a ogni stazione. Vi sono varie figure legate all'astronomia.

Al di fuori dei cerchi interpretabili come rappresentazione del sole, esiste un gruppo di pitture con il profilo lunare in quarto crescente, di fianco ad un oggetto con coda; alla destra inferiore, un'altra luna in quarto calante mostra il tempo necessario al satellite per tornare alla fase originale; sulla sinistra appare una figura antropomorfa con oggetti nelle mani. Tutto questo sembra indicare che quando gli astri arrivano alle posizioni rappresentate si deve realizzare un'attività specifica: seminare.

In un altro gruppo pittorico vi è una mano destra in negativo posta sopra un cerchio incrociato con due punti superiori. Questo insieme di pitture si allinea con il sole, a 65 gradi nord-est, esattamente il giorno 21 giugno, il solstizio d'estate, che qui sembra indicare la stagione delle piogge. La mano destra rinforza l'idea dell'oriente (anche se a quei tempi non esistevano i punti cardinali), riferimento necessario per comprendere il comportamento del sole su questo lato della parete rocciosa.

In un altro gruppo la figura centrale è antropomorfa. Il suo movimento è verso il tramonto, in un suggerimento forse di morte, poiché la figura sembra andare all'incontro con qualcosa strisciante; inoltre, la figura si allontana dalle mani (che sono ubicate verso il luogo dove nasce il sole, la vita). Di conseguenza, questa proposta visiva contiene un messaggio o composizione metaforica e suggerisce un antagonismo: tramonto e alba, vita e morte. Il pennacchio separato dal corpo indica, forse, che con la morte si perde il potere.

In un altro gruppo il cerchio esterno rappresenta probabilmente lo stesso abisso visto dal fondo verso l'alto; il successivo cerchio interno con un punto rappresenta il sole nella sua posizione diurna e rispetto all'abisso; dei punti sulla sinistra potrebbero corrispondere a qualche costellazione in posizione notturna. Tutte queste rappresentazioni potrebbero alludere a date



Fig. 5



fig. 6



concrete in cui dovevano essere realizzate attività o celebrazioni specifiche. Addirittura la figura si ripete: la prima si trova su un tetto roccioso e la seconda, con una riga che suggerisce movimento, si trova sulla parete verticale, ad indicare con buon probabilità lo spostamento del sole. La mano destra in negativo segnala il punto dove esce l'astro.

Vi è uno psicogramma che sembra suggerire vento e acqua; nei suoi dintorni spiccano 3 figure antropomorfe che mostrano, forse, differenti ranghi gerarchici. Una, nella parte superiore, con un pennacchio semplice e in apparente movimento, potrebbe essere un danzatore; un'altra sembra tenere nella mano destra una lancia e nella sinistra un oggetto: probabilmente un cacciatore; la terza, infine, tiene oggetti in mano, con un leggero movimento. Nella parte centrale vi è un cerchio che deve essere un riferimento al sole e sulla sinistra di questo si nota un uccello in volo ascendente. La figura antropomorfa più importante del gruppo ostenta un pennacchio molto visibile: il suo volto di profilo guarda al tramonto, sulle spalle vi è qualcosa di simile a strumenti o lance, e soprattutto dalla sua bocca esce un messaggio rappresentato con la virgola della parola. Sulla testa vi è un altro simbolo che forse rappresenta il pensiero; queste funzioni - il pensiero e la parola - si intuiscono quindi come relazionate. Sembra dunque che chi parla è anche colui che comanda. Nella parte superiore di questa pittura c'è un altro disegno che forse può essere un'ape (attualmente in questo abisso ne esistono migliaia). Ciò rinforza l'idea di organizzazione, direzione e controllo che sembrerebbe una metafora del potere. Questo gruppo pittorico fa pensare che gli uomini appartenevano ad una società organizzata con differenti strati sociali, una divisione del lavoro e una guida, un capo. Potremmo immaginare che tale pittura fa riferimento ad una fase propria di una società ad economia mista.

Tutti i gruppi descritti si trovano nella Sima de las Cotorras. A margine di questi, ve ne sono altri di cui ancora mancano interpretazioni. Nella Sima del Tigre sono state dipinte mani, un cerchio con sette punti e una rappresentazione: in questa si nota un antropomorfo in movimento, con le gambe flesse e qualcosa in mano che sembra una lancia.

La sua posizione può suggerire il lancio dell'oggetto verso uno zoomorfo, un pesce. Nella parte inferiore di queste due figure esiste un simbolo con 13 punti e ciò può relazionarsi con il



fig. 7

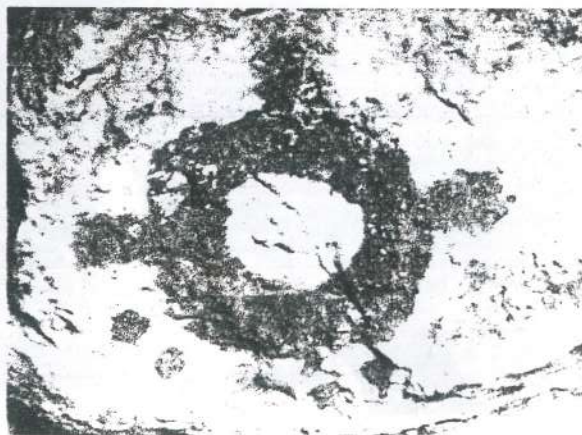


fig. 8



concetto dei 13 livelli della vita in Mesoamerica oppure riferirsi ad un calendario rituale di 13 mesi da 20 giorni l'uno. La rappresentazione mostra una attività di vita quotidiana e sembra indicare il verbo pescare in una proposta visuale, in una data precisa. Questa idea non è gratuita poiché ad un paio di chilometri dalla pittura, nel canyon del Rio la Venta, ho rinvenuto un vaso policromo con la figura di un uomo in barca.

5. Gran parte delle pitture si trovano in luoghi di difficile accesso, a grandi altezze e su pareti strapiombanti. Sembrano inaccessibili anche per l'uomo moderno e per gli specialisti delle scalate.

Ad esempio, le pitture della Sima del Tigre si trovano nel mezzo di una parete rocciosa strapiombante, più o meno a 50 m di altezza. Per raggiungerle, attraverso una scalata moderna, si lavora una media di 7 ore.

Le pitture della Sima de las Cotorras si trovano sotto un gran tetto, a circa 120 m di altezza. Per realizzarle, l'uomo dovette innanzitutto scendere e poi scalare per raggiungere la base di questo tetto.

Nel Rio la Venta una delle pitture più alte si trova a circa 250 m dal fiume (il canyon possiede un'altezza di 500 m). In questo caso l'uomo non poté scendere, poiché lo strapiombo lo allontanava troppo (almeno 50 m) dalla parete: dovette scalare dal fondo. Le pitture sono indifese e l'inaccessibilità le protegge dall'uomo, ma non dalla natura; quelle facilmente raggiungibili sono vittime del vandalismo umano.

Quanto espresso sono parole di un esploratore, non di uno scienziato. Quindi ciò che pongo in discussione in questo simposio non sono altro che le mie congetture, visto che la scienza non si occupa ancora di queste orme dell'uomo antico.

Questa è una visione panoramica di, forse, 10000 anni dell'uomo e delle sue orme. L'obiettivo è che l'arte rupestre del Chiapas acquisti il suo valore reale nel contesto mondiale e creare coscienza affinché si creino, nel mio paese e nel mio stato, leggi che salvaguardino questo patrimonio in estinzione. Il Chiapas è un paradiso archeologico: vi sono molte costruzioni monumentali e un'infinità di oggetti arcaici, e forse per questo nessuno dà importanza a piccole pitture. L'arte rupestre del Chiapas è quindi, ancora oggi, una pagina in bianco; un'arte esposta alle inclemenze del tempo e all'indifferenza degli uomini.

Ogni popolo deve conoscere e proteggere la sua ricchezza ancestrale; se non lo fa, pagherà seriamente il suo disinteresse e la sua ignoranza.

## Bibliografia

CAMPBELL L. & T. KAUFMAN

1976 *A linguistic look at the Olmec*. (American Antiquity).

GARCIA BARCENA J.

1982 *La Cueva de Santa Marta Ocozocoautla, y diana Santa Maria Chiapas*. (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

RIVERA FARFAN C. & T. A. LEE WHITING

1990 *El Carnaval de San Fernando, Chiapas: los motivos zoques de continuidad milenaria*. (Anuario Instituto Chiapaneco de Cultura. Depto. de Patrimonio Cultural).



## TAPA MBUTI. PER UNA ANTROPOLOGIA DELL'ASTRATTO

MESCHIARI Matteo, Lyon, France

*Riassunto*

I Pigmei Mbuti della foresta Ituri (Alto Zaire) hanno un'organizzazione socio-economica particolare: se infatti la loro struttura sociale è elementare, la mobilità tra i gruppi e all'interno dello stesso gruppo è complessa. Per tutta una serie di cause che vanno dai cambiamenti stagionali al complesso rituale delle visite, le comunità si radunano o si scindono, il numero delle famiglie varia di continuo, la composizione del gruppo si modifica per poi tornare, anche dopo molto tempo, all'unità primitiva. Tutto questo risponde a un duplice bisogno di flessibilità: da un lato per adeguarsi alle risorse variabili della foresta, dall'altro per risolvere conflitti interni o scongiurarli. Questa forte propensione al dinamismo, che trova riscontro nel canto polifonico in cui eccellono le donne mbuti, è presente anche nei disegni con cui le stesse donne decorano le *tapa*, lembi di corteccia battuta che assumono la consistenza di un tessuto, e che vengono usati come indumento.

Il disegno mbuti, fatto di linee, punti, intrecci, è sempre mutevole, dinamico, asimmetrico, e la polarizzazione tra superficie libera e occupata, tra tratto e superficie, tra chiaro e scuro, rende possibile una lettura reversibile dei soggetti: ad esempio da positivo a negativo, da pieno a vuoto, da vuoto a pieno. Il rapporto figura-sfondo, periferia-centro, alto-basso, immagine-campo è sempre fluttuante, e tale reversibilità latente crea un'ambiguità tra pieno e vuoto, dentro e fuori, spesso e sottile, solido e aereo. Tutto questo equivale a dinamizzare i dualismi troppo stabili, e ribadisce nel disegno astratto la necessaria saggezza della mobilità della vita nella foresta.

Nelle forme del disegno mbuti, tanto l'esecutore quanto l'osservatore possono 'vedere' o 'riconoscere' immagini della realtà esterna (cesti, animali, alberi, liane, impronte...), ma qualcosa continua a sfuggire, perché il disegno non rappresenta la realtà, ma semplicemente vi può fare riferimento. La sfumatura è importante, e decisivi sono i commenti autoctoni: le donne mbuti, interrogate in proposito, non danno certezze sul significato dei loro disegni, ma usano segnali linguistici che lasciano aperta l'interpretazione: quel motivo non rappresenta una cosa, ma ricorda una data cosa, fa pensare a una data cosa, e l'ideterminatezza dei commenti offre la spiegazione più profonda di quest'arte, che cerca di restare a distanza dalla realtà per non essere uguale alle cose, per non esserne sopraffatta, un'arte che accoglie spazi di silenzio e di vuoto per aprirsi a un ritmo di pensiero più aperto, indeterminato, dove il senso può scaturire imprevisto, plurale.

Se dunque si può istituire una relazione tra il disegno mbuti, il canto polifonico e la mobilità socio-economica del gruppo, va anche osservato che il disegno esprime e approfondisce questo tratto culturale nel modo che gli è peculiare, e cioè garantendo e perpetuando un principio di mobilità del significato, una polisemia, un campo di possibilità di senso: mantenendosi al di là della realtà, il disegno astratto serve da correlato oggettivo per interpretarla, perché non rappresenta 'cose' nello spazio, ma 'modi' dello spazio, e così facendo crea dei 'campi di reperibilità di cose e pensieri. Inversamente, poi, con la sua indeterminatezza, riversa sulla realtà un surplus di senso, perché se il disegno può essere interpretato in molti modi in relazione alla realtà, anche la realtà, grazie al disegno, non sembra più univoca, e una liana può essere al tempo stesso qualcos'altro, l'alto e il basso possono invertirsi, il verticale e l'orizzontale scambiarsi di posto, e tutta la complessità della foresta può diventare un terreno di esplorazioni interiori.

## L'ARCHÉTYPE SCARIFIÉ DANS TROIS SOCIÉTÉS AFRICAINES: LES MOOSE, LES BISA ET LES NUBA

DESBORDES Jean-Philippe, Paris, France

**Résumé :** Les données actuelles du problème anthropologique que constituent les formes de l'inscription tégumentaire (tatouage, scarification, peinture du corps) à l'échelle du genre humain rappellent que celles-ci intègrent un fait social majeur : l'identité.

### Introduction.

L'archétype<sup>1</sup> scarifié, c'est à dire le fait d'orner son corps par la scarification, le tatouage ou la peinture<sup>2</sup> et d'affirmer ainsi une forme d'existence individuelle, sociale et culturelle, peut-il constituer l'un des points de départ de la construction symbolique humaine ? On sait que l'on scarifie volontiers avec un outil en fer et que jadis, celui-ci dût être en pierre<sup>3</sup>. Aujourd'hui encore, ce fait demeure : d'un bout à l'autre de la planète<sup>4</sup>, l'inscription tégumentaire fait sens et ses formes sont inscrites dans l'imaginaire des sociétés ; soit en positif, comme dans les sociétés traditionnelles, soit en négatif, comme dans nos sociétés modernes industrialisées. En France par exemple, la marque tatouée, peinte ou scarifiée démarque l'individu, le rejette aux frontières de la marginalité. Au Burkina Faso en revanche, l'inscription scarifiée inclut l'individu dans une collectivité sociale érigée en groupe par une architecture symbolique. Structure synchronique, quelle est sa place, son rôle, dans l'élaboration des fondements de notre mutuelle condition humaine ? Structure diachronique, elle coupe l'espèce en deux et nous sépare du même coup du monde animal, à la manière d'une ligne de démarcation ?

<sup>1</sup> Du grec « arkhetupon » : type premier, primordial, qui sert de principe, de modèle, d'exemple.

<sup>2</sup> Les formes de l'inscription tégumentaire (tatouage, scarification, peinture du corps) sont considérées ici comme trois constituants d'un même art du corps.

<sup>3</sup> Daumas M., 1996. *Histoire générale des techniques*. PUF, Paris, vol. 1/5.

<sup>4</sup> Desbordes J.-P., 2000. *World Archives of Body Art : les inscriptions tégumentaires (livre 1), recensement bibliographique mondial*. (à paraître).



Aujourd'hui, l'opposition entre tradition et modernité se radicalise et dans nombre de pays, des traditions tégumentaires multiséculaires sont frappées d'interdit. En Afrique<sup>5</sup> par exemple, plusieurs pays détruisent les généalogies scarifiées (figure n°1 : Scarifications dites « de lignée », à caractère généalogique, Zaïre.) des clans dynastiques. Ces interdictions frappent directement la souche identitaire des peuples et fragilisent les équilibres socioculturels locaux. Au bout de cette logique survient l'acculturation. Aussi nous semble-il nécessaire de recueillir sans plus tarder le maximum d'informations sur ces traditions. Dans le cas présent, un état de la recherche nous permettra de situer l'enjeu diachronique du problème. Puis, séparant le type masculin du type féminin, nous examinerons leurs manifestations respectives dans trois sociétés africaines : les Moose et les Bisa du Burkina Faso pour les hommes ; chez les Nuba du Soudan pour les femmes.

### 1- État actuel de la recherche.

C'est à la fin du Moyen Âge que l'Occident (re)découvre le tatouage grâce aux récits de ses explorateurs : Marco Polo, Christophe Colomb, Amerigo Vespucci, Magellan, Francis Drake. Mais c'est au capitaine James Cook<sup>6</sup> (figure n°2 : Tatouage Maori reproduit par Cook, J., 1773) que l'on doit l'appropriation par les langues d'Europe du terme tahitien « tatau », *tatouage*. Après lui, Antoine Bougainville, Binger, etc., ne manquent pas de ramener de leurs voyages des planches de relevés extrêmement détaillées. Pour l'Afrique de l'Ouest, les planches de Binger sont de précieux documents (figure n°5). Cependant, les descriptions qui les accompagnent inscrivent en négatif ces pratiques ancestrales et l'ethnographie d'aujourd'hui, à de rares exceptions près<sup>7</sup>, perçoit encore les formes de l'inscription tégumentaire sous l'aspect de « mutilations »<sup>8</sup> ou de « déformations ethniques »<sup>9</sup>. À ce stade, l'énigme des sémantiques scarifiées reste entière. Ce n'est que récemment que la relation entre scarification et symbolisme social est pressentie<sup>10</sup>. Ce type d'approche se poursuit actuellement dans le champ des recherches africanistes. Sous l'impulsion de Marcel

<sup>5</sup> Sur le continent Africain, le Soudan (loi de mai 1945), la Côte d'Ivoire (loi du 12-5-1962), et le Congo (loi du 28-7-1962), le Tchad, le Zaïre etc. ont proscrit juridiquement ces usages ancestraux et notamment les scarifications de lignée (figure n°1).

<sup>6</sup> Cook J., & King J., 1784. *A voyage to the Pacific Ocean*. London. Cf. également Cook J., [1955-1967, éd.]. *The Journals*. Éd. J.-C. Beaglehole, 3 vols. et un atlas. Cambridge, (G.B.).

<sup>7</sup> Coquet M., 1994. *Le soleil mangé. Du langage des formes et des matières dans une société sans écriture (les bwaba du Burkina Faso)*. Thèse de doctorat, Paris : 478 pages, fig. (disponible au Musée de l'Homme) ; Trojanowska-Duluc A., 1997. *La décoration du corps comme source de savoir chez les peuples sans écriture : les Somba du Bénin*. Mémoire de DEA, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne. 2 vols. : 138 pages, 80 annexes, 55 dessins, 24 photos.

<sup>8</sup> Pales L., 1946. *Mutilations tégumentaires en Afrique noire. De l'ethnologie à la pathologie*. Journal de la Société des Africanistes, t XVI : 1-8.

<sup>9</sup> Chipaux C., 1982. *Sociétés et mutilations ethniques*. Bulletins et mémoires de la société d'anthropologie de Paris, n°4, vol. 9 : 257-265.

<sup>10</sup> Régis L., 1985. *Le scarifié et le tatoué. Approche d'un système semi-symbolique*. Actes sémiotiques - Documents 7, 64 : 5-35.

Mauss<sup>11</sup>, les inscriptions tégumentaires sont maintenant prises en compte comme « techniques du corps »<sup>12</sup>. On distingue ainsi les scarifications des hommes de celles des femmes, les motifs ethniques des motifs claniques, le symbolisme social du discours esthétique des formes, etc. Depuis cet apport taxinomique, les arts du corps (tatouage, scarification, peinture corporelle) sont pris en compte par les analystes<sup>13</sup> des systématiques de la représentation sociale du corps humain. À l'heure actuelle, ces analyses concernent principalement les sociétés modernes<sup>14</sup>. La philosophie de son côté utilise ces formes inscrites dans la description des fondements des différents systèmes<sup>15</sup> de la civilisation humaine. L'histoire de l'art quant à elle fournit de vastes synthèses<sup>16</sup> desquelles la polysémie fondamentale de l'inscription tégumentaire ressort clairement, au travers des usages spécifique de chaque groupe social : identitaire, esthétique, thérapeutique, ritologique, etc.

Les recherches archéologiques récentes enfin délivrent d'importantes informations sur la position diachronique de ce groupe de phénomènes (tatouage, peinture, scarification). De la profondeur du champ témoignent notamment les fresques rupestres du Tassili n'Ajjer (Sahara) (figure n°3 : Personnages au corps orné, Tan Zoumaïtak, période des têtes rondes, cliché F. Soleilhavoup). On dispose également de plusieurs momies tatouées de l'époque néolithique (Égypte<sup>17</sup>, Autriche<sup>18</sup>, Novosibirsk<sup>19</sup>) lesquelles attestent de la permanence des formes inscrites, des couleurs et des techniques utilisées. Pour le paléolithique enfin, on admet généralement que ces pratiques sont connues depuis l'Aurignacien (-36 000/-20 000 B.C., env.). L'homo sapiens sapiens grave – par incision ou piquetage – la pierre, la roche, le bois, l'os, l'ivoire, le tégument, humain ou animal. Mais on ignore toujours s'il est l'inventeur de ces pratiques ou si celles-ci étaient également connues et pratiquées par d'autres formes, plus anciennes ?

Indélébiles ou éphémères, les formes de l'inscription tégumentaire sont ainsi présentes d'un bout à l'autre de l'histoire. Elles constituent à ce titre *un archétype* dont il convient d'interroger les divers modes de d'expression afin d'en comprendre l'engramme<sup>20</sup> tel qu'il s'exprime dans le contexte de trois sociétés africaines, les Moose, les Bisa et les Nuba.

<sup>11</sup> Mauss M., 1950. « Les techniques du corps », In : *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF. Cf. également Mauss M., 1967. *Manuel d'ethnographie*. Payot, Paris.

<sup>12</sup> Caldéroli L., 1993. *Marquages permanents du corps en Afrique sub-saharienne : le processus technique comme signifiant*. L'Ethnographie, 89, 2 : 105-130, ill.

<sup>13</sup> Le Breton D., 1992 (rééd. 1996). *La sociologie du corps*. Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».

<sup>14</sup> Le Breton D., 1998. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, PUF.

<sup>15</sup> Maertens J.-T., 1978. *Le dessein sur la peau. Essai d'anthropologie des inscriptions tégumentaires* (Ritologiques vol. 1). Aubier, coll. « Étranges étrangers », Paris : 200 pages, ill.

<sup>16</sup> Gröning K., 1997. *La peinture du corps*. Arthaud, Paris : 256 pages.

<sup>17</sup> Il s'agit d'une princesse appartenant à la XI<sup>ème</sup> dynastie des pharaons.

<sup>18</sup> Homme tatoué découvert dans les glaces du Tyrol autrichien.

<sup>19</sup> Jeune femme tatouée découverte dans le permafrost. Com. orale de Dario Segli (19 février 1999).

<sup>20</sup> Izard M., 1983. « Engrammes du pouvoir : l'autochtonie et l'ancestralité ». *Le temps de la réflexion*, IV : 299-323.



## 2- Chez les Moose du Burkina Faso : une carte d'identité « ethnique ».

Dans l'espace démographique du Burkina Faso d'aujourd'hui, à l'intérieur de la boucle du Niger (figure n°4 : Carte. L'espace Moose dans le Burkina Faso actuel), les Moose occupent un territoire situé au centre. D'une manière générale, c'est un vaste plateau enclavé entre la forêt côtière équatoriale au sud et, au nord, le Sahel puis le Sahara. C'est une zone tampon entre les masses sahariennes et soudanaises. Cet enclavement a longtemps préservé les royaumes Moose des influences côtières. Ce pays est constitué d'environ 80 peuples ou groupes « ethniques » porteurs de différentes formes linguistiques. La plupart sont scarifiés ou tatoués (tribus touarègues du nord). Dans cette mosaïque culturelle, les scarifications constituent un chiffrage symbolique : il permet de distinguer les uns des autres.

C'est aux alentours du XV<sup>ème</sup> siècle<sup>21</sup> de notre ère que les premiers groupes de cavaliers moose parviennent dans la région et se constituent en chefferies dynastiques. Aux environs du XVI<sup>ème</sup> siècle, naba Zungrana, roi mythique de la genèse des royaumes moose<sup>22</sup>, aurait jeté les bases du processus de construction des institutions politiques de l'État mooga. Selon la légende plus que l'histoire<sup>23</sup>, naba Zungrana aurait imposé à ses sujets le port des scarifications du visage ; celles-là mêmes que relève quatre siècles plus tard le capitaine Binger (figure n°5 : « Tatouages moose » en 1892). Ce chiffrage symbolique distingue encore les Moose de leurs voisins Gourounsis, Tiansi, Nakaransi, Talensi (figure n°6 : « tatouages », d'après Binger, planche n°2) et des autres peuples d'Afrique. Voici d'autres identités scarifiées recueillies par Binger (figure n°7 : « Tatouages », d'après Binger, 1892, planche n°3) : celles des Bobo, des Haoussa, des Sommo ou Songho.

Les scarifications tégumentaires de l'identité « ethnique » peuvent ainsi demeurer stables au fil d'un ou plusieurs temps historiques. Il s'agit ici d'un continuum à l'intérieur duquel se perpétuent des formes graphiques anciennes, vestiges d'une prépondérance ou d'une liberté perdues.

## 3- Chez les Bisa, les signes du clan.

Pour comprendre la logique du processus d'encodage graphique des identités scarifiées des peuples de cette région, nous nous sommes auprès de l'un des groupes « autochtone » : les Bisa (singulier : Bisano), au sud-est du Burkina Faso (figure n°7 : Situation du pays Bisa). Les Bisa forment un ensemble relativement homogène de clans locuteurs de langues « mandé »<sup>24</sup>. Ils viennent du sud, peut-être du Yendi (Ghana) mais leurs traditions actuelles ne permettent que difficilement de remonter

<sup>21</sup> Izard M., 1970. *Introduction à l'histoire des royaumes mosi*. 2 vols., Recherches Voltaïques n°12 & 13, CVRS.

<sup>22</sup> Descendant de Ouédraogo, fils de la princesse Yennenga et du chasseur bisa Rialé.

<sup>23</sup> Balima S.A., 1995. *Légendes et histoire des peuples du Burkina Faso*. J.A Conseil/Salfó Albert Balima, Paris.

<sup>24</sup> Sur ce point cf. Prost A., 1950. *La langue Bisa, grammaire et dictionnaire*. Centre IFAN de Ouagadougou, mémoire n°1 : 198 pages, cartes.

au-delà des cinq siècles de leur histoire commune avec les Moose. Les Bisa perpétuent une tradition graphique scarifiée à la fois archaïque et complexe.

Nous sommes au village de Welguen<sup>25</sup>, dans le nord du pays Bisa : maisons d'argile, toits de chaume, culture de mil et de coton principalement. On remarque dès l'entrée que certaines façades sont ornées de motifs graphiques très stylisés et toujours identiques (figure n°8 : Façade ornée, village de Welguen, cliché J.-P. Desbordes). Il s'agit d'une décoration effectuée au doigt sur l'argile crue, sans ajout de pigment dans le sillon concave de la gravure<sup>26</sup>. Au regard des autres formes de décor mural que l'on trouve dans cette partie de l'Ouest africain<sup>27</sup>, les décors Bisa conservent une très grande simplicité. Les scarifications Bisa forment une totalité avec le décor mural.

Les Bisa déconstruisent l'agencement de leurs signes tégmentaires de la manière suivante. Une fine cicatrice délimite le pourtour du visage : il s'agit d'un cadre, celui des cicatrices mooga, à l'intérieur duquel sont conservées les marques de leur identité spécifique. « Nous sommes d'abord Bisa puis sujets du Mogho naba »<sup>28</sup> disent-ils à ce propos. Ces marques ancestrales sont constituées par les pointillés du front (figure n°10 : déconstruction de l'agencement graphique scarifié sur un visage Bisa. Relevé intermédiaire, d'après photo) : ce sont « le signe de l'intelligence de l'homme » ; et par la marque du menton : un signe simple composé de trois traits, « le signe des hommes forts ». Selon leur témoignage, ce signe serait le plus ancien. Il aurait été hérité de leurs ancêtres lesquels étaient chasseurs et guerriers. Ils vivaient à l'état de nature dans la grande forêt infinie. « Celui qui porte le signe de la forêt est celui dont l'esprit libre n'a pas de limite »<sup>29</sup>.

Dans le langage des signes scarifiés le signe des hommes forts matérialise l'identité des ancêtres, ils vivaient de la chasse, dans la grande forêt infinie.

#### 4- Chez les Nuba, les étapes d'un processus symbolique.

Contrairement aux Moose et aux Bisa, les hommes Nuba<sup>30</sup> ne pratiquent ni le tatouage ni la scarification. Ils s'en tiennent à la peinture du corps ; les marques indélébiles sont réservées aux femmes. Peuple soudanais parlant une langue de type « bantou » mais d'origine inconnue, les Nuba (environ 500 000 personnes) constituent une enclave aborigène au sein d'un espace dominé par des peuples Arabes, Hamitiques et Nilo-Hamitiques, au sud du Nil Blanc. À l'heure actuelle, les Nuba sont répartis en une dizaine de groupements villageois que structure un système

<sup>25</sup> Toponyme dérivé du nom de famille Welgo, patronyme du clan installé ici.

<sup>26</sup> Haselberger H., 1965. *Le décor gravé sur les Boussansés*. Notes Africaines n°105 & 106, IFAN, Dakar.

<sup>27</sup> Haselberger H., 1964. *Quelques cas d'évolution du décor mural en Afrique occidentale*. Notes Africaines n°101 (janvier), IFAN, Dakar : 14-16.

<sup>28</sup> Desbordes J.-P. 1996. *Entretiens à Welguen, août 1996*. Document de travail.

<sup>29</sup> *Entretiens à Welguen*, op. cit.

<sup>30</sup> L'ethnonyme « Nuba » reprend le nom des montagnes qu'ils habitent, « Nuba mountains ».



de relations sociales<sup>31</sup> duo linéaires (matriclan et patriclan) particulièrement original. Leur société est particulièrement close, repliée sur elle-même et leur langue est de surcroît difficile d'accès. Les Nuba considèrent que la beauté doit aller nue, qu'elle doit se montrer. Aussi, lorsque les travaux des champs sont achevés, les hommes consacrent une grande partie de leur temps à leur parure (figure n° 11 : Trois hommes Nuba se peignent le corps, assis sur des rochers). Leur savoir faire très élaboré témoigne de l'importance culturelle de cette pratique et d'un sens très fin du langage des corps. Leurs pigments sont principalement l'ocre jaune, le charbon de bois et l'argile blanche, mélangés à de l'huile ou bien de l'eau.

De leur côté, les femmes Nuba sont scarifiées et cette épreuve balise les trois étapes de la puberté. La jeune fille est scarifiée une première fois au visage à l'âge de 11 ans environ. Puis, vers 14 ans, un premier motif est effectué sur le ventre (figure 12 : Scarification d'une adolescente Nuba). Le reste du corps est scarifié après que la jeune femme soit devenue mère, en principe à la fin du sevrage de l'enfant. L'opération est très douloureuse (figure n° 13 : Scarification d'une femme adulte) : à l'aide d'une longue épine et d'un couteau en fer, la tatoueuse soulève la peau et effectue de petites incisions dont elle recouvre la quasi-totalité du corps. Au bout de cette épreuve de résistance à la douleur, la jeune femme change de peau, modifie l'aspect de l'enveloppe sensible de son corps et accède ainsi au statut de « femme », aux yeux du clan.

### Conclusion :

Ce sont là trois âges, trois fonctions sociales et trois stades différents d'un même art du corps. Ils se rejoignent dans un même désir transcendant, celui d'être ainsi reconnu par les autres. Chez les Nuba, la scarification s'applique aux femmes, auxquelles on impose ce mode de réalisation du projet symbolique de l'accession à l'âge adulte. Il leur revient ensuite d'être reconnues comme telles par le clan. Chez les Bisa, les cicatrices sont également le signe du clan, qui les emploie pour se faire reconnaître des autres. Les signes Bisa sont aujourd'hui intégrés dans la globalité de l'État des Moose pour qui les scarifications constituent l'affirmation spécifique de l'unité d'un peuple ainsi fédéré et reconnu comme tel d'un bout à l'autre de l'espace africain.

Dans ces sociétés, l'inscription tégumentaire intégralise un fait social majeur : l'identité. Mais elle constitue aussi l'une des enclosures du corps humain ; n'est-ce pas là son principal paradoxe ?

Jean-Philippe Desbordes  
34 rue Jacques Louvel-Tessier  
75010 Paris. France.

<sup>31</sup> Nadel S.-F., 1947. *The Nuba. An anthropological study of the Hill Tribes in Kordofan*. Oxford University Press : 527 pages, fig. et cartes).

### Références bibliographiques

- Caldérol L., 1993. *Marquages permanents du corps en Afrique sub-saharienne : le processus technique comme signifiant*. L'Ethnographie, 89. 2 : 105-130, ill.
- Chipaux C., 1982. *Sociétés et mutilations ethniques*. Bulletins et mémoires de la société d'anthropologie de Paris, n°4, vol. 9 : 257-265.
- Cook J., & King J., 1784. *A voyage to the Pacific Ocean*. London. Cf. également Cook J., [1955-1967, éd. :]. *The Journals*. Éd. J.-C. Beaglehole, 3 vols. et un atlas. Cambridge, (G.B.).
- Coquet M., 1994. *Le soleil mangé. Du langage des formes et des matières dans une société sans écriture (les bwaba du Burkina Faso)*. Thèse de doctorat, Paris : 478 pages, fig. (disponible au Musée de l'Homme) ;
- Daumas M., 1996. *Histoire générale des techniques*. PUF, Paris, vol. 1/5.
- Desbordes J.-P., 2000. *La mémoire d'une société africaine : histoire et constitution de l'identité collective des Bisa du sud-est du Burkina Faso*. Mémoire de recherche. E.H.E.S.S., Paris : 132 pages, fig.
- Desbordes J.-P., 1999. *Le positionnement historique d'une mentalité ethnique : le cas des Bisa de Tenkodogo*. Archeologia Africana, saggi occasionali, 1999-5 : 40-55
- Desbordes J.-P. 1999. *Scarifications, mémoire et culture chez les Bisa de Welguen*. Projet de recherche : 270 pages, fig.
- Faris J.C., 1972. *Nuba personal art*. Toronton, Toronto University Press : 130 pages. ill.
- Faris J.C., 1972. *Nuba personal art*. London, Duckworth.
- Gröning K., 1997. *La peinture du corps*. Arthaud, Paris : 256 pages.
- Haselberger H., 1965. *Le décor gravé sur les Boussansés*. Notes Africaines n°105 & 106, IFAN, Dakar.
- Haselberger H., 1964. *Quelques cas d'évolution du décor mural en Afrique occidentale*. Notes Africaines n°101 (janvier), IFAN, Dakar : 14-16, ill.
- Izard M., 1970. *Introduction à l'histoire des royaumes mosi*. 2 vols., Recherches Voltaïques n°12 & 13, CVRS.
- Le Breton D., 1992 (réed. 1996). *La sociologie du corps*. Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- Le Breton D., 1998. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris, PUF.
- Maertens J.-T., 1978. *Le dessein sur la peau. Essai d'anthropologie des inscriptions tégumentaires* (Ritologiques vol. 1). Aubier, coll. « Étranges étrangers », Paris : 200 pages, ill.



Mauss M., 1950. « Les techniques du corps », In : *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF.  
Cf. également Mauss M., 1967. *Manuel d'ethnographie*. Payot, Paris.

Nadel S.-F., 1946. *A study of Shamanism in the Nuba Mountains*. In : *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, London, vol 76., : 25-37, pl. fotogr.

Nadel S.-F., 1947. *The Nuba. An anthropological study of the Hill Tribes in Kordofan*. Oxford University Press : 527 pages, fig. & cartes.

Pales L., 1946. *Mutilations tégumentaires en Afrique noire. De l'ethnologie à la pathologie*. *Journal de la Société des Africanistes*, t XVI : 1-8.

Prost A., 1950. *La langue Bisa, grammaire et dictionnaire*. Centre IFAN de Ouagadougou, mémoire n°1 : 198 pages, cartes.

Riefenstahl L., 1997. *Les Nouba de Kau*. Éditions du Chêne, Paris. 221 pages.

Régis L., 1985. *Le scarifié et le tatoué. Approche d'un système semi-symbolique*. *Actes sémiotiques – Documents* 7, 64 : 5-35.

Stevenson R.C., 1984. *The Nuba, people of Kordofan province : an ethnographic survey*. Karthoum, University of Karthoum : 174 pages, bibliogr.

Trojanowska-Duluc A., 1997. *La décoration du corps comme source de savoir chez les peuples sans écriture : les Somba du Bénin*. Mémoire de DEA, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne. 2 vols. : 138 pages, 80 annexes, 55 dessins, 24 photos.

## ARTE RUPESTRE NELLA TANZANIA CENTRALE

GRISERI Carlo, Centallo (CN), Italy

La più antica arte rupestre nella Tanzania Centrale (in particolare nei distretti di Kondoa e di Singida) risale a più di trentamila anni fa: quest'area è considerata la culla dell'Arte Rupestre Africana. In Tanzania, a Olduvai e Laetoli (nel Serengeti), sono stati rinvenuti documenti che testimoniano la presenza dell'uomo e dei suoi precursori, durante la loro pluri-millennaria discesa dall'Etiopia verso il Sud. In Etiopia, ad Hadar, fu trovato lo scheletro di Lucy, il più antico e completo scheletro di preomnide, di tre milioni e mezzo di anni fa. Più a sud, sul Lago Turcana (nel nord del Kenia) fu trovato un cranio di *Homo Habilis*, oltre ad uno scheletro completo di *Homo Erectus*.

In Tanzania furono scoperti resti umani caratterizzati dalla loro altezza e dalla loro camminata eretta che lasciava loro le mani libere per fabbricare oggetti per la sopravvivenza: oltre a numerosi reperti fittili furono trovati un cranio di *Homo Habilis* e le orme di un ominide che camminava in posizione eretta più di tre milioni di anni fa.

Quando l'uomo che viveva in Tanzania fu in grado di esprimersi con disegni e graffiti, lasciò tracce della sua attività: ci sono segni del suo primo raccolto dei frutti spontanei, della caccia individuale e in gruppo, fino alla coltivazione e all'allevamento. Quella tradizione culturale ci venne tramandata oralmente attraverso i millenni, fino alle testimonianze scritte degli esploratori europei, per altro non anteriori ad un secolo fa. La zona della Tanzania interessata da questa feconda produzione artistica della Preistoria si estende dall'area a sud di Shinianga e Aruscha fino alle sorgenti del fiume Ukumbi (che scorre a ovest verso il Lago Tanganica) e raggiunge la città di Dodoma. In quella zona ci sono trecentotrenta siti, con un migliaio di grotte e sottorocce dipinte (ma sono rare le incisioni) con centinaia di migliaia di raffigurazioni: figure isolate umane o zoomorfe, scene di caccia o di attività quotidiana.

La pittura rupestre di quella zona ha carattere eminentemente realistico e figurativo, a differenza degli altri settori dell'Africa Centrale, caratterizzati da un'arte geometrica e semi-astratta. Ma alcuni siti presentano, anche in Tanzania, come per esempio Amakolo, disegni e simboli geometrici: cerchi a raggiera simboleggianti il sole, cerchi concentrici che raffigurano la goccia d'acqua caduta nello stagno a richiamo della pioggia tanto desiderata nei periodi di aridità. In altri casi la pioggia è raffigurata con numerose puntinature nelle raffigurazioni campestri.

Nell'arte più antica, le figure umane, animali o vegetali, sono statiche, sia solitarie che in gruppo. Altre volte sono raffigurate da fasci di linee parallele. In altri casi le figure umane sono esili e molto lunghe con strani caschi o maschere che nascondono la faccia; spesso accostate a figure animali di proporzioni enormi.

La spontanea raccolta è simboleggiata dall'abbondanza di frutti della terra e di elementi vegetali. Nelle fasi più arcaiche non si vedono ancora scene di caccia solitaria o di gruppo, e di corse o di danze delle fasi successive più evolute: dove figure umane assai piccole cercano di cacciare, da sole o già in gruppi organizzati, animali molto più grandi con lacci, trappole o armi rudimentali. Si vedono elefanti, leoni e altri grossi animali presi nelle trappole o nei lacci.

Altre figure o scene fantastiche o in levitazione danno l'impressione di trovarci sotto effetto di allucinoidi e precorrono certe pitture moderne (come Chagall). Nelle più recenti fasi di attività pastorale, si possono vedere gruppi di animali che potrebbero essere domestici, pascolare



liberamente e tranquillamente, come se fossero ignari dei pericoli dei predatori e dei cacciatori come se lottassero con un serpente o altri animali selvaggi. Non è raro trovare figure e scene di epoche molto differenti sovrapposte: ciò è dovuto alle successive ondate di popolazioni che vissero nei medesimi luoghi, usando gli stessi spazi di roccia per descrivere le proprie avventure secondo le proprie usanze. Si può notare ovunque una sensazione di serenità e rilassatezza nelle rappresentazioni della loro attività. Non ci sono scene di violenza, guerre o agguati che sono spesso trovate in altre aree dell'Africa e in altre parti del mondo.

### ROCK ART IN CENTRAL TANZANIA

The most antique Rock Art in Central Tanzania (especially in the districts of Kondoa and Singida) dates back to over thirty thousand years ago: this area is considered the cradle of African Rock Art. In Tanzania, in Olduvai and Laetoli (in Serengeti), findings which document the presence of man and his precursor during the pluri-millennial descent from Ethiopia to the south have been discovered. Here, in Hadar, the Skeleton of Lucy emerged: Lucy is the oldest and most complete skeleton from Prehominid, and goes back three million years. Further South, on Lake Turkana (in northern Kenya) a cranium of *Homo Habilis* was found, as well as a complete skeleton of a *Homo Erectus*.

In Tanzania human remains were discovered and were characterised by their height and erect walking position which left their hands free to produce tools for survival: in addition to numerous tools, a *Homo Habilis* cranium, and footmarks of a hominid that walked erectly three million and a half years ago were found.

When the Man which lived in Tanzania was able to express himself with drawings and created Rock Art, he left signs of his activity: there are signs of his first spontaneous harvest, individual and group hunting, as well as his livestock and fanning. That cultural tradition was handed down orally for thousands of years, until the European explorers, not more than a century ago, finally wrote it down.

The area of Tanzania where this fertile prehistoric artistic production can be found, extends from the area south of Shinianga and Arusha to the sources of the Ukumbi river (which runs westwards towards Lake Tanganica) and reaches the city of Dodoma. In that zone there are 330 sites, with a thousand or so painted grottoes and underground rocks (engravings are rare), and hundreds of thousands of representations: isolated human or zoomorphic figures, scenes from daily life and hunting.

Rock painting in that area is decidedly realistic or figurative in character, compared to other sectors of Central Africa where art is more geometric and semi-abstract. Yet some sites in Tanzania also present, for example in Makolo, geometric drawings and symbols: radial circles which symbolise the Sun, concentric circles which depict the drops of water fallen into the pot recalling the rain so vital in times of drought. In other cases rain is portrayed by numerous drops in rural scenes.

In the most antique art, the figures, human, animal, or vegetal are static whether they are alone or in groups. In other times they are depicted by groups of parallel lines. In other cases human figures are thin and very long, with strange helmets or masks, which hide their faces. Often they are with animals of enormous proportions.



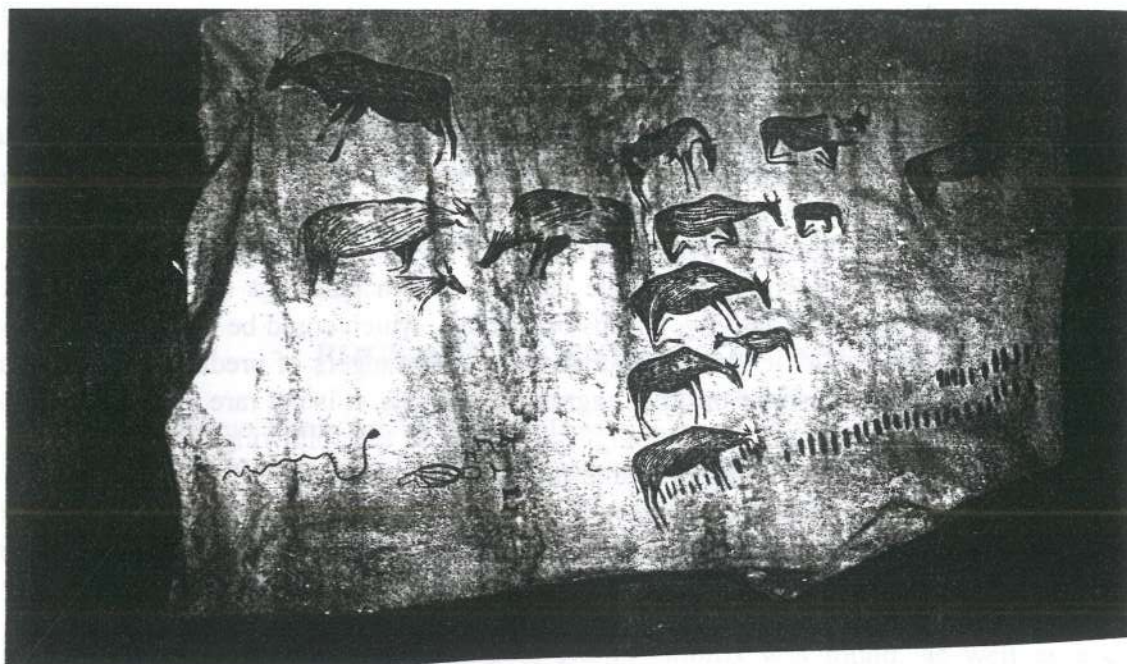
The spontaneous harvest is symbolised by the abundance of the fruit of the earth and vegetable elements. In the more archaic phases scenes of group or individual hunting cannot be seen, nor can races or dances which are found in the more evolved phases which follow. In later phases very small human figures are trying to hunt very large animals, either individually or in organised groups with snares, traps or rudimental arins. Elephants, lions and other large animals can be seen caught in the traps or snares.

Other fantastic figures or scenes in levitation give the impression of being under the effect of allucinogens, and seem to anticipate certain modern paintings (like Chagall). In the more recent Pastoral phases of activity, groups of animals, which could be tame, can be noted grazing freely and tranquilly, as if they were unaware of the dangers of predators and hunters; or they were struggling with a snake or other aggressive animals. It is not rare to find figures and scenes from very different epochs overlapping: this is due to the following waves of populations that lived in the same places, using the same rocky spaces to describe their own adventures in their own ways. A spirit of serenity and relaxation in the representation of their activities can be noted everywhere. There are no scenes of violence, wars or raids that are often found in other areas of Africa and other parts of the world.

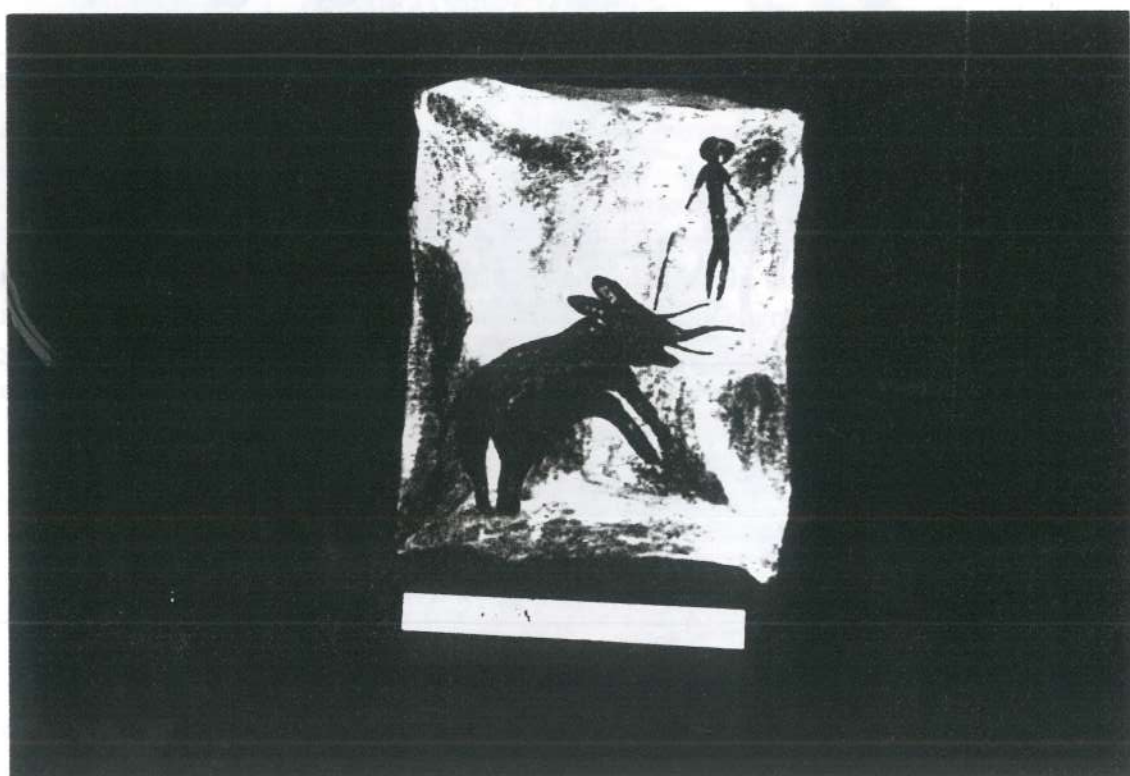


Fig. 1 *Scene di caccia.*





*Fig. 2 Lotta tra antilopi e serpente.*



*Fig. 3 Elefante in trappola.*

## ROMANIAN RESEARCHERS OF CAVE PAINTING IN ROMANIA

STANESCU Florin, Sibiu, Romania

### A. Romanian Researchers of Cave Painting - rock art - in Romania

After a few invalidated attempts (Marton Roska, the Cioclovina Cave, Hunedoara County), C.S. Nicolaescu Plopsor, the famous researcher of the Palaeolithic in Romania, announces the discovery of cave art in Romania in the county of Gorj. These facts have been confirmed by the Abbé Breuil, who noticed the resemblance with Spanish and Scandinavian painting, but changed their dating for the Aeneolithic – Neolithic.

Afterwards, other paintings and drawings have been discovered at Polovragi or in caves like Muierilor, Parcalabu and Runcu in the same county.

In 1977 the archaeologist V. Boroneant published the identification of murals in the Gaura Chindiei cave, Caras-Severin county, within the Danube Defile. Shortly after, the same author, together with R. Ciuceanu, noticed murals in the Limanu cave Constanta county. This last cave has been researched already in 1916 by C.N. Ionescu and in 1926 by A. Chapuis and O. Tafrali. The Cuciulat cave, situated on the Somes Valley, classified by A. Done, F. Cucu, T. Codrescu, T. Vladeanu and S. Manolescu presents a series of paintings that have been executed with a clay containing ferum oxide.

The murals from Cuciulat are published by M. Carciumaru, in France and Italy, in 1983 – 1985. It's also him who published research in this field between the years 1979 – 1980, within the country (the last ones in 1987). The palm impressions from Gura Chindiei cave are published by C. Riscutia and I. Riscutia in 1977. The Romanian discoveries are considered by many researchers to be a connection between Western Europe and the discoveries made in Ural Mountains (Kapova cave).

In the following we reproduce a single example from those presented, after Marin Carciumaru's description (1987) and some dates gathered by the author of present paper.

### B. "Gaura Chindiei" Cave, from Danube Defile, Caras-Severin

There are two caves situated to a distance of 7 km from Moldova Noua, next to Pescari comune, Caras-Severin County, in Danube Defile from Portile de Fier, on the mountain side called "Chindiei Role". Located one above the other, they are known by the natives under the name "Gaurile Chindiei". In this place, the Danube has a breadth of only 450 m, with steep mountain-sides, made up of cretaceous and Jurassic limestones. Two karst springs as well as the infiltration waters, are at the outset of the 2 caves.

The cave with paintings is the smallest and it was researched by Boroneant in 1977. It is located under the big one and consist of a gallery of approximately 60 m<sup>2</sup>, having an entrance of approximately 3 m in breadth and 2 m in height. Its position, more exactly its orientation, make the cage, after noon till sunset, to be lighted within. The result is that the paintings, the majority of them being on the north-east walls of the cave, are easily to observe. The paintings are executed with red clay, which is found not only in the cave but plenty in its vicinity. A thin layer of lüne spar crystals fell on some of them.

The researchers have divided the representations from "Gaura Chindiei" cave into four big categories:



1. *Naturalist representations of birds and vegetal motives (Fig. 1).*

There Are drawings of birds which are better preserved, different as style, from which one is created differently, suggesting the moment before the flight . (Fig. 1).

From vegetal motives, that of fir appears nine times, two times in pair (couple).



*Fig. 1 Stylized bird on the walls of "Gaura Chindiei" Cave, the Danube Defile, Caras-Severin Romania.*

2. *Signs and symbols.*

In this category we find big number of cruciform elements, circles barred with point surrounded by vertical lines, joint or simple triangles, squares or different lines. Among the symbols presented on the walls of the cave we find the symbol of the sun, a rectangle made up of nine point disposed on three rows, more variants of crosses, stylized birds, a stellated polygon and even stylized human figures (Fig. 2).

3. *Palm impressions.*

Those are created through the dyeing of the hand with red clay and then its application on the rock wall. Cantemir and Irina Riscutia researched those impressions and they came to the conclusion that they proceed from a single person.

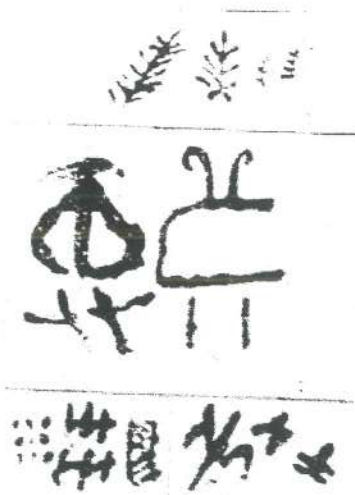


Fig. 2 Signs and symbols on the walls of "Gaura Chindiei" Cave, the Danube Defile, Caras-Severin, Romania

#### 4. Alphabet elements.

On the walls of the cave there also can be seen latin, cyrillic characters, as well as the dating of the year 1848, possibly the proof of the earliest knowledge of the cave.

#### Bibliography

CÂRCIUMARU V.

1987 *Morturii ale artei rupestre în Romania (Testimonies of cave art in Romania)*, Collectia Monumente i Muzee, Bucuresti.

NEGREA S. & A. NEGREA

1972 *Recherches sur l'association parietale des grottes du Banat (Roumanie)*, *Acta Zool. Cracoviensia*, vol. 17/3.

ORGHIDAN T., NEGREA S., RACOVITA Gh. & C. LASCU

1984 *Pentri din România" (The caves in Roumania)*, Bucuresti, Romania.

SENCU V., NEGREA S., NEGREA A. & L. BOTOSANEANU

1974 *Grottes explorées dans la basin du Caras (Banat, Roumanie)*, Bucuresti (Trav. Inst. Speol. "Emil Racovitza").



## I GRAFFITI INDIGENI DI TALAMPAYA (ARGENTINA)

CASELLATO Pier Antonio, Milan, Italy

### *Riassunto*

Il Cañon di Talampaya e' ubicato a circa 160 km a sud della città di Chilecito, nella Provincia argentina de La Rioja ed è raggiungibile in auto dall'aeroporto della capitale della provincia stessa (La Rioja).

Il Cañon di Talampaya fa parte di una spettacolare e formazione triassica che si estende in un vasto territorio arido e scarsamente popolato al sud della provincia de La Rioja ed al nord della provincia di San Juan.

La formazione dell'area di San Juan è stata chiamata dai primi turisti con il nome di "Valle della Luna" a causa degli spettacolari monumenti naturali provocati dall'erosione degli strati sedimentari ivi presenti.

Il nome di "Ischigualasto" dato alla zona dalla popolazione "diaguita" (gli indios abitanti le montagne del nord est argentino) si dice che sarebbe il nome più antico che si conosca in quest'area e significherebbe "il luogo dove le cose si accumulano".

Oltre che per gli aspetti paesaggistici tutta l'area sopra indicata è di enorme interesse geologico e paleontologico, soprattutto per i resti fossili di rettili che si sono rinvenuti.

Il territorio Ischigualasto-Talampaya, oltre che essere protetto dall'Argentina, come Parco Nazionale, è posto all'attenzione dell'UNESCO per essere riconosciuto come bene naturale.

Il Cañon di Talampaya ha un aspetto notevolmente differente dalla Valle della Luna.

Le pareti rocciose hanno un colore rossastro che ricorda il Cañon del Colorado. L a loro altezza raggiunge quasi i 150 metri ed in certi punti sono distanziate tra loro di 80 metri, mentre in altri sono molto ravvicinate, seguendo il tortuoso percorso di un antico corso d'acqua che le scavò.

Di notevole interesse sono i numerosi graffiti del Cañon di Talampaya, facilmente visibili soprattutto nella zona più larga dello stesso, vicina all'ingresso del Parco.

Quivi una grande quantità di incisioni di vario soggetto è concentrata sulla cosiddetta "savana" (lenzuolo) che ha una altezza di circa 12 metri ed una larghezza di 3 metri.

Un'interessante serie di graffiti è ubicata al piede della parete rocciosa orientale, non lontano dal luogo precedente, in un luogo distinguibile anche per la presenza di un masso a coppelle.

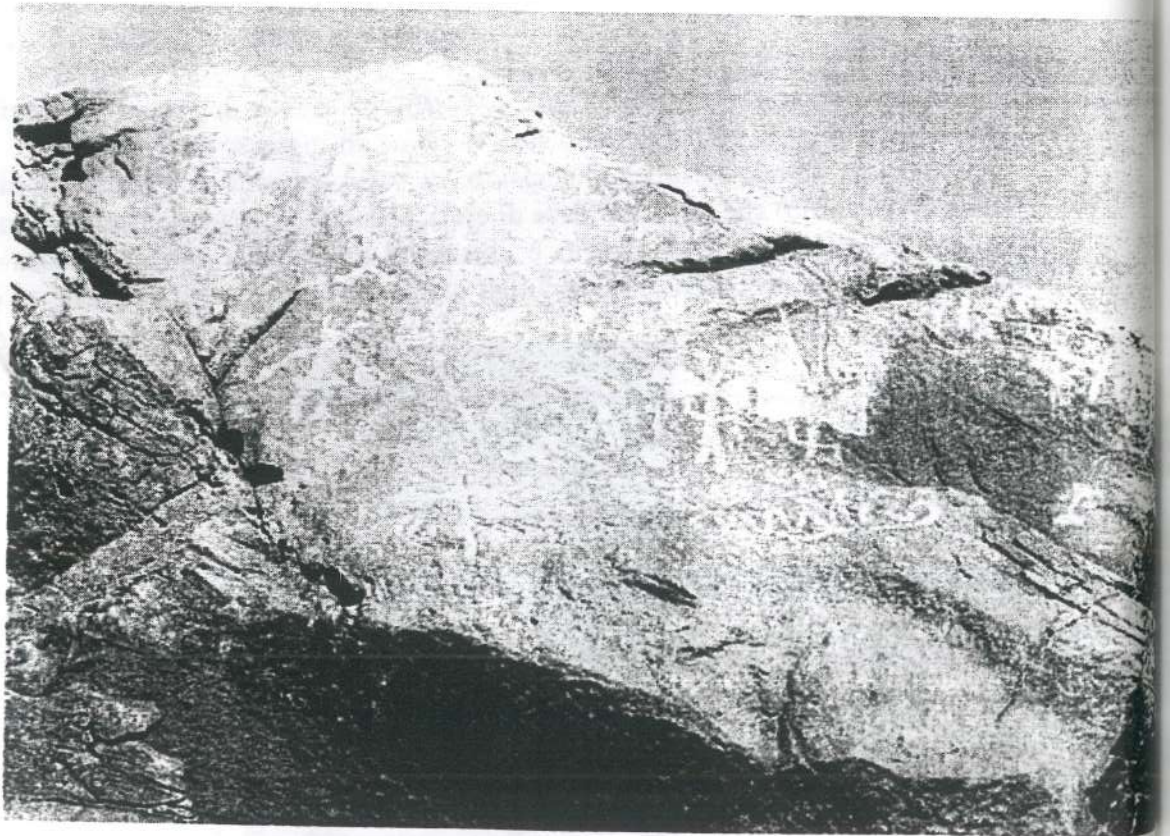


I graffiti sono particolarmente visibili e suggestivi in quanto eseguiti in prevalenza su alcune rocce a cui il tempo e gli agenti naturali hanno dato una patina grigio-verde.

L'incisione della roccia mette in evidenza il colore sottostante rosso mattone della roccia dando particolare risalto alle immagini.

Sono state riconosciute, tra l'altro, figure di:

- animali (quadrupedi tipo guanaco o vicuña ed altri, uccelli, serpenti)
- umane di diverso tipo:
  - semplici, con attitudine di caccia o pastorizia
  - sormontate de farfalla
  - tipo lucertola
- probabili corsi d'acqua
  - composizioni diverse di linee curve e rette di varia geometria, di difficile interpretazione
  - frecce
  - chiodi
  - forme somiglianti ad impronte







I graffiti sono attribuiti alle popolazioni indigene.  
Alcuni graffiti sembrano segni (croci, ecc) aggiunti dopo l'epoca della colonizzazione, ma potrebbe trattarsi di coincidenze

