

·IPEK·

JAHRGÄNGE 1974/1977 24. BAND



IPEK

JAHRBUCH FÜR PRÄHISTORISCHE & ETHNOGRAPHISCHE KUNST

ANNUAIRE D'ART
PRÉHISTORIQUE
ET ETHNOGRAPHIQUE

ANNUAL REVIEW OF
PREHISTORIC AND
ETHNOGRAPHICAL ART

ANNUARIO D'ARTE
PREISTORICA E
ETNOGRAFICA

ANUARIO DE ARTE
PREHISTÓRICO Y
ETNOGRÁFICO



HERAUSGEBER
HERBERT KÜHN

JAHRGÄNGE 1974 / 1977 24. BAND

WALTER DE GRUYTER
BERLIN · NEW YORK

ISBN 3 11 006702 1



Copyright 1977 by Walter de Gruyter & Co., Berlin, vormals G. J. Göschen'sche
Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung · Georg Reimer · Karl J. Trübner
Veit & Comp.

Alle Rechte des Nachdrucks, der photomechanischen Wiedergabe, der Übersetzung,
der Herstellung von Fotokopien und Mikrofilmen, auch auszugsweise, vorbehalten.

Satz und Druck: Walter de Gruyter & Co., Berlin 30
Bindearbeiten: Wübben & Co., Berlin

Printed in Germany

Adresse des Herausgebers: Prof. Dr. Herbert Kühn, An der Goldgrube 35, D-6500 Mainz

INHALTSVERZEICHNIS — TABLE DES MATIÈRES — TABLE OF CONTENTS — ÍNDICE — INDICE

	Seite
L. PRADEL, Châtelleraut, France. Mentalité et Expression du Paléolithique à l'Antiquité	1
L. PERICOT-GARCIA, Barcelona. The Art of Paleolithic Europe	11
ROMAIN ROBERT et LOUIS-RENÉ NOUGIER, Tarascon-en-Ariège et Toulouse. Deux oeuvres d'art des récents horizons du Magdalénien final de la Grotte de la Vache	15
MARTIN ALMAGRO, Madrid. Cueva de Chuffín (Santander)	18
GISELA FISCHER, Köln. Die Entzifferung einer vielgravierten Schieferplatte von Gönners- dorf, Rheinland-Pfalz	22
JOSÉ ANTONIO BULLÓN, Benaoján, Málaga. La Cueva de La Pileta	27
ANTONIO BELTRÁN, Zaragoza. Die spanische Felsmalerei der Levante und ihre chrono- logischen Probleme	32
R. GHIRSHMAN, Paris. A propos de la Nécropole B de Sialk	41
BORIS PIOTROVSKY, Leningrad. Excavations of Kamir-Blur, Armenian SSR Gouv. Eriwan	50
BERNARD GOLDMAN, Detroit, USA. The animal style at Ziwiyeh	54
A. MANZEWITSCH, Leningrad. Sur l'origine des objets de l'époque scythe d'après les matériaux de L'Ermitage	69
H. W. WIRTH, Frankfurt/M. Kultischer Ursprung und Werden der Volute	79
WALTER MODRIJAN, Graz, Österreich. Der Kultwagen von Strettweg	91
LUDWIG SCHMIDT, Kaiserslautern. Felsbilder in der Pfalz	98
ÅKE OHLMARKS, Sala, Västmanland, Schweden und Crist di Niardo, Italien. Valcamonica, die Südschwedischen Felsbilder und die Bernsteinstraße	102
HERBERT KÜHN, Mainz. Das Problem der S-Fibeln der Völkerwanderungszeit	124
A. P. OKLADNIKOW, Nowosibirsk, UdSSR. Elche, Adoranten und Nashörner. Felsbilder an der Angara, der Langen Stromschnellen von Dolgoj	136
ROBERT F. HEIZER and KAREN M. NISSEN, Berkeley, California, USA. Prehistoric Rock Art of Nevada and California	148
MARIA REICHE, Lima, Peru. Bodenzeichnungen in Peru	158
HARALD PAGER, Johannesburg, Republik Südafrika. Der Todessturz der Antilopen- herde	161

MITTEILUNGEN — COMMUNICATIONS — COMUNICACIONES —
COMMUNICAZIONI
VON HERBERT KÜHN

FRANZ ALTHEIM	164
PEDRO BOSCH-GIMPERA	164
ROGER GROSJEAN	165

	Seite
CARL HENTZE	165
OSWALD MENGHIN	165
OSCAR PARET	166
BEDRICH SVOBODA	166
ARNOLD TOYNBEE	166
EMIL VOGT	167
Der Internationale Prähistoriker-Kongreß von Nizza.	167
Das Problem des Späten Magdalénien	168
Die Stilbewegungen der Felsbildkunst Europas	171

BESPRECHUNGEN — COMPTES RENDUS — REVIEWS —
 CRITICAS — CRITICHE
 VON HERBERT KÜHN

HERMANN MÜLLER-KARPE, Handbuch der Vorgeschichte, 2. Band u. 3. Band . . .	173
WARWICK BRAY / DAVID TRUMP, Lexikon der Archäologie	175
DAVID und RUTH WHITEHOUSE, Lübbes archäologischer Welt-Atlas	175
HEINRICH PLETICHA u. a. Panorama der Weltgeschichte	175
HERBERT KÜHN, Geschichte der Vorgeschichtsforschung, Konrad Fuchs.	176
HERMANN MÜLLER-KARPE, Einführung in die Vorgeschichte	176
HANS-JÜRGEN EGGERS, Einführung in die Vorgeschichte	177
GEORG KOSSACK und GÜNTER ULBERT, Studien zur vor- u. frühgeschichtlichen Archäologie	177
L.-R. NOUGIER, L'Aventure humaine de la Préhistoire	178
WIL B. MIRIMANOW, Kunst der Urgesellschaft	179
BORIS PIOTROVSKI u. a., The Dawn of Art	179
HANS KOENIGSWALDT, Lebendige Vergangenheit	180
HANSFERDINAND DÖBLER, Magic — Mythos — Religion	180
ALFRED RUST, Urreligiöses Verhalten u. Opferbrauchtum.	180
KURT BÖHNER u. a., Ausgrabungen in Deutschland	181
HENRY DE LUMLEY, u. a., La Préhistoire Française	183
BENITO MADARIAGA, Hermilio Alcalde del Rio	184
B. A. FROLOW, Tschussla w Grafike paleolita	184
A. BELTRÁN, R. GAILLI y R. ROBERT, La Cueva de Niaux	184
MARTIN ALMAGRO, Cueva de Chufín	185
JOAQUÍN GONZÁLEZ ECHEGARAY, Cueva de las Chimeneas.	185
PAOLO GRAZIOSI, L'Arte preistorica in Italia	186
PEDRO BOSCH-GIMPERA, Paletnología de la Peninsula Ibérica	186
GERHARD BOSINSKI und GISELA FISCHER, Menschendarstellungen von Gönnersdorf	186
GERHARD BOSINSKI u. a., Altsteinzeitliche Fundplätze des Rheinlandes	187
JOACHIM HAHN, HANS JÜRGEN MÜLLER-BECK, WOLFGANG TAUTE, Eiszeit- höhlen im Lonetal	187
ANTONIO BELTRÁN y PASCUAL PEREZ, Las pinturas rupestres de La Sarga, El Salt y El Calvari	188

	Seite
DRAGOSLAV SREJOVIĆ, Lepenski Vir	188
SPYRIDON MARINATOS, Kreta, Thera und das Mykenische Hellas	189
HENRI VAN EFFENTERRE, La seconde fin du Monde	190
JACQUES BRIARD, L'Age du bronze en Europe	191
OTTÓ TROGMAYER, Das Gräberfeld von Táapé	191
WILHELM ANGELI, Idole aus Ungarn	192
JEAN ARNAL, Les Statues-Menhirs	192
JÜRGEN THIMME u. a., Kunst der Kykladen	192
LUDWIG SCHMIDT, Felsbilder in der Pfalz	194
DAVIDE PACE, Petroglifi di Grosio	194
GUILLERMO ROSSELLO BORDOY, La cultura Talayotica en Mallorca	194
HELMUT SCHOPPA, Aquae Mattiacae	194
M. VILÍMKOVÁ und HED WIMMER, Africa Romana	195
GERHARD HERM, Die Phönizier	195
GERHARD HERM, Die Kelten	196
JAN FINLAY, Celtic Art	196
HANS KLUMBACH, Skulpturenfund von Hausen a. d. Zaber	196
RUDOLF STAMPFUSS, u. a. Ausgrabungen am Niederrhein	197
HANNI SCHWAB, Vergangenheit des Seelandes	197
HERMANN SCHREIBER, Die Hunnen	198
S. FISCHER-FABIAN, Die ersten Deutschen	198
R. L. M. DEROLEZ, Götter und Mythen der Germanen	199
HORST WOLFGANG BÖHME, Germanische Grabfunde des 4. bis 5. Jh.	200
HELGA SCHACH-DÖRGES, Die Bodenfunde des 3. bis 6. Jh.	200
HERBERT KÜHN, Germ. Bügelfibeln d. Völkerwanderungszeit in Süddeutschland, Joachim Werner	201
WOLFGANG HÜBENER u. a., Alamannen in der Frühzeit	202
RUDOLF KUTZLI, Langobardische Kunst	203
WOLFGANG HÜBENER u. a., Goldblattkreuze des frühen Mittelalters	203
GÜNTER BEHM-BLANCKE, Gesellschaft u. Kunst der Germanen	204
GISELA CLAUSS, Gräberfelder v. Heidelberg-Kirchheim	205
MAX MARTIN, Gräberfeld von Basel-Bernerring	205
RENÉ JOFFROY, Le Cimetière de Lavoye	205
BERTIL ALMGREN u. a., Die Wikinger	206
JACQUES CAUVIN, Religions de Syro-Palestine	206
JERRY M. LANDAY, Schweigende Städte	207
BENNO ROTHENBERG, Timna	207
E. DONDELINGER, Der Jenseitsweg der Nofretari	208
PAVEL ČERVIČEK, Felsbilder des Nord-Etbai	208
PAVEL ČERVIČEK, Catalogue of the Frobenius Institut	209
JOHANNES LEHMANN, Die Hethiter	209
GEOFFREY BIBBY, Dilmun	210
MUVAFFAK UYANIK, Petroglyphs of Anatolia	210
GEORGES CHARRIÈRE, Die Kunst der Skythen	210
A. P. OKLADNIKOW, Petroglyphs of Baikal	211

	Seite
A. P. OKLADNIKOW, Der Mensch kam aus Sibirien	211
H.-J. HUGOT, Le Sahara avant le Desert	212
H. NOWAK, S. und D. ORTNER, Felsbilder der spanischen Sahara	212
E. UND A. SCHERZ, Afrikanische Felskunst	213
A. TAGLIAFERRI und A. HAMMACHER, Die steinernen Ahnen	214
HARALD PAGER, Stone Age Myth and Magic	214
NIGEL DAVIES, Die Azteken	214
R. F. HEIZER and C. W. CLEWLOW, Rock Art of California	215
JAMES L. SWAUGER, Rock Art of the Ohio Valley	215
H. D. DISSELHOFF und O. ZERRIES, Die Erben des Inkareiches	225
FERDINAND ANTON, Die Kunst der Goldländer	216

UMSCHAU — REVUE — REVIEW
VON HERBERT KÜHN

ANKNER, Kernchemische Datierung	218
L. R. NOUGIER et R. ROBERT, Unbekannte Gravierungen aus La Vache	218
L. R. NOUGIER et R. ROBERT, L'Accouplement	218
DAMS und BOUILLON, La Dérouine	218
P. GRAZIOSI, Abri Gaban	219
F. JORDÁ CERDÁ, Danzas	219
F. JORDÁ CERDÁ, Formas de Vida	219
P. SIMONSEN, Felsbilder in Norwegen.	219
E. ANATI, Capo di Ponte	220
E. ANATI, Valcamonica	220
A. BLAIN, Mont Bégo	220
M. ALMAGRO GORBEA, Goldgefäße.	220
A. JOCKENHÖVEL, Amphora von Gevelinghausen	220
V. BIERBRAUER, Funde von Domagnano	221
U. FISCHER, Zikadenfibel in Frankfurt/M.	221
O. HOLZAPPEL, Mensch zwischen Tieren	221
W. E. WENDT, Apollo 11-Grotte in Südwestafrika.	221
H. O. SCHULZE, Felsbilder in Südafrika	222
E. MILLER BRAJNIKOV, Gesichtsdarstellungen in Columbien und Sibirien	222

MENTALITÉ ET EXPRESSION, DU PALÉOLITHIQUE A L'ANTIQUITÉ

Avec 16 figures sur planches 1-4

Par *L. PRADEL*, Châtelleraut, France

Du Moustérien à l'Antiquité les variations somatiques et psychiques de l'Homme ont été importantes. Il a vécu sous des climats fort différents, tels que les époques glaciaires du Paléolithique et l'optimum climatique au Néolithique. Il a eu à subir les froids de la Scandinavie et le soleil brûlant de la vallée du Nil. Les civilisations se sont étendues sur une très large gamme, l'Homme ayant été chasseur, pêcheur, éleveur, agriculteur, fondeur. Il a existé aussi des mouvements de populations — générateurs d'influences culturelles — plus ou moins importants, suivant les périodes. L'habitat est passé de la caverne paléolithique au palais de Cnossos et aux confortables constructions romaines. Les structures sociales ont évolué du petit groupe de chasseurs de renne aux grandes sociétés fortement organisées, ayant édifié les mégalithes, les murailles mycéniennes et le temple de Louqsor.

L'objet de cette note n'est pas de rappeler les différences existant entre toutes ces civilisations, ce qui est bien connu. Nous nous attacherons par contre à montrer — sous un aspect synthétique et peut-être un peu nouveau — ce qui a été permanent ou récurrent dans l'orientation psychique, les croyances, conceptions et réalisations des différents groupes humains. Le Paléolithique inférieur ne pourra être retenu en raison de nos connaissances bien trop minces sur la vie sociale de cette longue époque. Précédemment, nous avons abordé quelques points particuliers connexes à l'étude de ce jour (Pradel 1971 et 1972).

En définitive, il sera constaté que des ressemblances, des coutumes se retrouvent tout au long des temps, s'étendant du Paléolithique à l'Antiquité. D'autres ne recouvrent que le Paléolithique et le Néolithique ou bien encore seulement le Néolithique et l'Antiquité. Les documents à notre disposition, sculptures, gravures, peintures, objets divers témoins de la mentalité et des possibilités des hommes, seront étudiés et d'après le style et d'après leur signification.

1. — LE CULTES DES MORTS

On sait que, dès le Moustérien, l'homme de Néandertal ensevelissait ses morts dans des fosses peu profondes, creusées dans la caverne même où il habitait, que ce soit à la Chapelle-aux-Saints (Bouyssonie, 1948) ou à la Ferrassie (Peyrony, 1934). L'inhumation s'accompagnait de rites. C'est ainsi que l'on disposait auprès du mort, des aliments et des outils de choix pour le grand voyage, ce qui établit la croyance en une survie. Au Paléolithique supérieur, la sépulture continue d'avoir toutes les attentions des vivants. Ainsi en est-il à Předmost pour les vingt squelettes inhumés accroupis dans une même fosse. Celle-ci était entourée d'un mur de pierres et des quartiers de mammoths avaient été apportés pour la survie. D'autre part, les colliers sont fréquents dans les tombes. Saint-Germain-la-Rivière est un autre exemple du soin apporté aux sépultures.

Au Néolithique et au Bronze, des précautions du même ordre sont prises pour le mort, avec des moyens techniques d'une autre ampleur. Ne pouvant nous étendre il suffira de citer les dolmens de l'une et l'autre époque. Après les champs d'urnes du Bronze, c'est pour Hallstatt, la tombe princière de Vix, puis à la Tène, les inhumations avec ou sans char. Au pourtour de la Méditerranée évoquons encore les pyramides d'Égypte, la tombe à coupole de Mycènes, le splendide tombeau de Mausole à Halicarnasse (une des sept merveilles du monde), le sous-sol étrusque, enfin le gigantesque Môle d'Hadrien.

Une convergence est à signaler: les stèles gauloises ressemblent aux mexicaines. Une autre analogie est à remarquer. Au Néolithique, quand, par économie on ne plaçait que peu de haches

dans une sépulture, par compensation on gravait beaucoup la pierre. Or, les Egyptiens agissaient de la même manière quand ils désiraient épargner les objets coûteux.

Pourquoi l'homme depuis quarante millénaires enterre-t-il ses morts rituellement et avec grand faste quand les possibilités techniques du moment le permettaient? Des raisons nombreuses et très convaincantes établissent que le psychisme des hommes préhistoriques était fondamentalement superstitieux. Dans ces conditions, le défunt ne se vengera-t-il pas s'il n'est pas traité avec les honneurs qu'il attend? De tels arguments — qui n'étaient pas les seuls: il y avait aussi, selon les cas, le désintéressement de l'affection ou le désir du défunt de perpétuer sa puissance — devaient cependant être d'un grand poids au moment de la sépulture. Par la suite et jusqu'à une période très avancée de l'humanité, il en a été de même. Tous ces rites et superstitions, s'ils étaient variables dans la forme, répondaient cependant aux mêmes conceptions. Ainsi, une habitude irréfléchie entretenait facilement ces croyances.

2. — LE CULTES DU SOLEIL

Il n'est pas possible d'affirmer que les représentations de cercles du Paléolithique supérieur et en particulier celui d'Altamira, figurent le soleil. C'est cependant très possible, car les chasseurs de renne connaissaient toute la valeur du feu. Par ailleurs, en raison de leur cosmologie d'ignorance et de superstition, ils devaient attacher une grande importance à cet astre incandescent qui journalièrement apparaissait et disparaissait mystérieusement . . . C'est dès le Néolithique que le culte solaire est bien établi. Une première preuve en est fournie par l'orientation des mégalithes. Citons Bénard le Pontois: «En 1901, l'astronome anglais sir Norman Lockyer constatait, dans un mémoire à la Société Royale, que l'axe du merveilleux monument de Stonehenge était aussi dirigé vers le point de lever du soleil au solstice d'été. Et le Commandant Devoir pouvait écrire à la suite de cette communication: "La différence entre l'orientation relevée en Angleterre et celle que j'avais déterminée dans notre Finistère correspond exactement à la différence des latitudes des deux régions; la preuve est faite. [. . .] Ainsi se trouve définie la raison d'être des cinq orientations mégalithiques fondamentales correspondant pour la latitude moyenne de la Bretagne de 48° 15' Nord aux azimuths 54°—66°—90°—114°—126°." Ces cinq orientations divisent l'année en huit parties égales ou du moins pratiquement égales pour les observations primitives». (Bénard le Pontois, 1929).

En outre, une figuration du soleil, très caractéristique, avec rayons excentriques, est gravée sur le dolmen de Mané Lud. La roue solaire est un symbole fréquent au Mégalithique. C'est le cas dans le Morbihan pour les dolmens du Petit Mont, de la Table des Marchands, de Mané Kérioned, de Kercado, de Kerveresse et de la pierre de Kerpenhir (Péquart et Le Rouzic, 1927). Il en est de même au Portugal, à la Pala Pinta de Carlão (Alijo) et en Espagne, à la Cueva del Cristo (Batuecas) ainsi qu'au Letrero de los Martires (Huéscar, Grenade) (Breuil, 1933—1935).

En Egypte, le Pilier Djed est un symbole solaire remontant au Néolithique (5000—4000). Il en existe une représentation à Hiérakônpolis, à la fin du Prédynastique, vers 3300—3200. La cosmologie héliopolitaine est constituée par Atoum, Ré le soleil visible et le Scarabée Khépri. Le taureau Apis porte le disque solaire entre les cornes. Les chevaux de Ramsés II, en raison de leur participation à la victoire de Kadesh remportée sur les Hittites en 1285 furent consacrés au soleil.

Les Hittites puis les Sumériens adorent Tesup, le dieu de la foudre. Rappelons aussi le char solaire prémycénien de Syros, qui est devenu en Scandinavie le chariot solaire de Trundholm (du Bronze IV, 1300 environ), la barque solaire des pays nordiques. Bref, à la fin de l'Age du Bronze, les disques, roues solaires, croix et swastikas venus d'Asie et de l'Egée, étaient très répandus dans toute l'Europe.

Par la suite, à la période d'Hallstatt et chez les Celtes, la rouelle et ses dérivés restent un symbole très commun. En Phénicie, le culte des astres est représenté par Astarté, qui est à la fois Vénus et la déesse de la lune. C'est Astoret des Hébreux et Tanit de Carthage. Astarté est continuée en Grèce par Aphrodite, dont même le nom en dérive. D'autre part, le tripode est un symbole grec.

En Inde, Surya et Vishnu étaient les dieux du soleil. Bouddha passait pour avoir une origine solaire. Au Japon, Amaterasu était considérée comme l'aïeule de l'Empereur. Le culte du soleil est connu aussi en Polynésie et à l'île de Pâques.

MENTALITÉ, DU PALÉOLITHIQUE

En Amérique précolombienne, au Mexique, les Toltèques ont édifié vers l'an 900, l'imposante pyramide de Téotihuacan, consacrée au soleil. Au Pérou, les Incas ont construit à l'intérieur de la forteresse de Sacsahuamān, qui défendait Cuzco, un magnifique temple au soleil.

Au terme de ces quelques considérations sur le culte solaire, qui a été si répandu, on peut penser que les Paléolithiques, primitifs pour qui le soleil était un mystère bienfaisant, l'adoraient aussi et entretenaient leurs foyers — répliques réduites du grand astre — d'une manière rituelle et très attentive, comme le feront plus tard les Vestales. Ainsi, peut-être antérieurement au Néolithique et jusqu'à l'Antiquité, le soleil a été l'objet de croyances et manifestations permanentes.

3.— LE BÂTON D'AUGURE

Après les croyances sur le soleil, le bâton d'augure nous retient dans le même domaine puisque c'était un objet culturel à vocation céleste. Son étude ne sera pas chronologique mais, pour plus de clarté dans l'exposé, ira du connu de la période historique aux temps plus anciens.

Chez les Romains, le lituus, bâton recourbé à l'une de ses extrémités, était employé par les augures pour tracer des divisions idéales dans le ciel. Les Romains avaient pris le lituus aux Etrusques et on suppose que cette forme, en perdurant, a fourni le modèle de la crosse épiscopale. Son origine est très ancienne. La crosse ou sceptre heka était déjà le symbole d'Andjty, divinité primitive de Busiris, au Néolithique égyptien (5000—4000). Dans les emblèmes primitifs du IX^e me nome du Delta, Anujty est représenté comme un berger tenant la houlette. Au Prédynastique (ou Enéolithique, 4000—3300) Osiris remplace Andjty. Il adopte le sceptre heka et le flagellum. L'heka signifie que le roi est le pasteur, le conducteur de son peuple; par ailleurs il le défend avec le flagellum (fig. 1). Au Portugal, les crosses énéolithiques en schiste des dolmens sont à retenir (Breuil, 1933—1935) (fig. 2).

Pour la France, rappelons les statues — menhirs du Gard, où sont gravées des crosses. D'autres de ces objets se retrouvent sur les mégalithes bretons: menhir de Moustoirac, dolmens du Lizo et de Gavr'Inis, Table des Marchands (support n° 1, ogival du fond de la chambre). Pour cette dernière gravure, des auteurs ont cru y reconnaître des épis murs, d'autres des manches de hache. Il est bien difficile de ne pas y voir des objets culturels. Et n'y aurait-il pas, comme pour le lituus romain, un rapport entre l'objet et l'astre, ceux-ci étant associés à la Table des Marchands, d'autre part les mégalithes bretons étant orientés par rapport au soleil?

Il a été écrit par plusieurs auteurs que les bâtons percés (ou bâtons de commandement) du Paléolithique supérieur étaient des objets culturels, mais rien ne vient étayer une telle hypothèse. Par contre, ce qui est bien établi actuellement, c'est l'origine du lituus dès l'Enéolithique avec l'héka, symbole qui a perduré au cours des temps avec, semble-t-il, des variations de signification.

4. — LES REPRÉSENTATIONS PHALLIQUES

Sans revêtir l'importance du culte du soleil, celui du phallus a cependant été largement répandu au cours des temps. On connaît les gravures ithyphalliques, les sculptures de phallus du Paléolithique Supérieur (le sexe féminin étant plus rarement retenu). Signalons seulement une représentation rupestre de la grotte du Portel (Breuil et Jeannel, 1955), la bâton percé de la grotte d'Abzac à Gorge d'Enfer (Giraud, 1906) et une sculpture de l'abri Blanchard des Roches (Didon, 1911).

Au Néolithique ibérique, il existe de nombreuses peintures rupestres d'hommes, où le sexe est avantagement représenté. C'est le cas pour Almaden, La Sierra Morena (Breuil 1933—1935). Au Mégalithique français, les sculptures de phallus sont particulièrement nombreuses en Bretagne (Kervédal, Plouzané en Léon, Tronoan, Plovan, Sainte-Marguerite, Landerneau). (Bénard-le-Pontois, 1929). Ce culte pourrait venir du Sud. En effet, des sculptures analogues existent en Abyssinie par milliers, à Malte, en Palestine, en Espagne, en Provence.

Au Fer comme au Bronze, le phallus est fréquemment traité d'une façon très accusée. Entre autres sites, il suffira de rappeler Val Camonica et la Scandinavie. Plus tard, au cours des Dionysies et des Bacchanales se déroulaient des orgies avec la pratique d'un véritable culte phallique.

Ces faits établissent l'existence d'une préoccupation sexuelle qui a duré du Paléolithique à l'Antiquité avec figuration idéalisée du phallus.

5. — BRIS D'OBJETS RITUELS

Au Moustérien déjà, c'est l'objet qui était rendu responsable par l'homme, d'une action manquée. A Fontmaure (Vienne) nous avons signalé l'existence d'outils divers dont des bifaces cassés intentionnellement, les deux morceaux se trouvant près l'un de l'autre. Le trait de fracture passe souvent par la partie la plus épaisse, donc la plus résistante de la pièce. Pour les bifaces il se situe alors au milieu de l'outil, le coupant en deux parties, soit dans le sens de la largeur, soit même dans celui de la longueur. Les séquelles du coup et du contre-coup indiquent que le choc a été produit par un percuteur, l'objet se trouvant sur enclume.

Au Paléolithique supérieur, les gravures sur dalles ou plaquettes calcaires sont souvent cassées, la face gravée tournée contre terre. C'est le cas pour la frise sculptée du Roc de Sers (Martin, 1928). A la Marche, nous avons constaté qu'un grand nombre de plaquettes et de dalles calcaires gravées, même très épaisses et résistantes, présentaient des fractures multiples. En raison de la nature et de la fréquence des cassures, la hasard est à exclure. Quant à la face gravée, elle n'était pas tournée systématiquement contre terre (Pradel, 1956). Il s'agit bien d'une action intentionnelle. Mais quelle pouvait en avoir été la raison? Peut-être les troglodytes, avant de quitter leur habitat, devaient-ils détruire des objets sacrés. Quoi qu'il en soit, le bris paraît-être rituel.

6. — LES PORTRAITS HUMAINS

Intéressante aussi du point de vue psychologique est la question de la ressemblance des figurations humaines et du sujet. Les Paléolithiques supérieurs traitaient avec beaucoup d'adresse et de réalisme, quantité d'animaux. Il n'en était pas de même de l'homme, rarement représenté somme toute et d'une façon très fruste ou schématique, ne fixant absolument pas les traits. Une plaquette de La Marche où cinq têtes humaines sont ébauchées donne bien le ton de la négligence générale de ces représentations (fig. 4). En effet, si on avait laissé faire son portrait, la magie venant à le percer avec ses flèches, n'aurait-elle pas pu provoquer la mort?

Au Néolithique et à l'Age des Métaux, les figurations humaines n'existent encore que sous des formes ébauchées ou schématiques. On peut citer à titre d'exemples: la Minateda, Almeria (Breuil, 1933—1935), le Mané Lud (Péquart et Le Rouzic, 1927), quelques galets aziliens, les stèles anthropomorphes, telles que celles de Fivizzano (Mazzini, 1909), le Val Camonica et en particulier la Grande Roche de Naquane (fig. 5), (Anati 1960).

Par la suite, les représentations humaines des Gaulois continuent d'être fort médiocres. Trois potins en sont de bons exemples. Le premier, des Catalauni, figure un guerrier fruste, tenant une arme pointue de la main gauche et un torques de la droite (fig. 6, n° 5, avers). Sur le deuxième, des Séquanais (fig. 6, n° 6, avers) et sur le troisième, des Vélocasses (fig. 6, n° 7, avers) la tête humaine n'est pas mieux traitée. Ici encore la facture est puérile, naïve. Très différentes étaient les possibilités et les conceptions des Grecs. Dans un portrait, l'artiste ne recherchait pas avant tout la ressemblance du sujet, qui n'était qu'un individu, un cas particulier. Le but était surtout d'exprimer une idée. C'est ainsi que la statue de tel ou tel philosophe devait donner par priorité, une impression de réflexion profonde, celle d'un orateur avait le geste dégagé et convaincant, celle d'un chef militaire, l'attitude martiale.

On connaît les interdits des Musulmans pour les figurations humaines. C'est pour cela que les arabesques, à titre de compensation, ont pris une si grande place dans leur art. Dans le même ordre d'idées, de nombreux primitifs actuels répugnent à se laisser photographier.

En un mot, du Paléolithique à la Tène, l'homme n'est représenté que plus ou moins schématiquement: il y a là une continuité dans la technique. Mais les raisons en sont différentes. Les grands artistes animaliers qu'étaient les Paléolithiques supérieurs, auraient pu graver l'homme avec beaucoup plus de réussite. S'ils ne l'ont pas fait ainsi, il est infiniment probable que c'est pour des raisons magiques, comme il a été exposé supra. Tandis que pour les Néolithiques, Mésolithiques et Hommes de l'Age des Métaux, c'est (sauf exceptions), l'incapacité, la maladresse, qui est responsable de la médiocrité de leurs figurations humaines, les œuvres qu'ils ont laissées par ailleurs, n'ayant généralement aucun caractère artistique.

7. — LES SYMBOLES DE PUISSANCE ET DE SÉCURITÉ

Les symboles de puissance remontent au Paléolithique supérieur. D'abord, nous ne ferons que rappeler les mains rupestres de Gargas et d'autres grottes, leur interprétation étant très controversée. A leur égard, l'hypothèse thérapeutique exposée par le Professeur Nougier et le Docteur Salhi est séduisante (Nougier, 1966). Par ailleurs, on connaît les mains de grandes dimensions, donc prophylactiques, de l'Age des Métaux, par exemple en Scandinavie. On sait aussi l'importance que la main occupe chez les Musulmans et chez de nombreuses peuplades archaïques récentes.

Très significatives sont d'autres représentations du Paléolithique supérieur. Nous en retiendrons trois. Elles sont magdaléniennes et situées dans la grotte des Trois Frères. Le «petit sorcier» est revêtu d'une dépouille de bison aux cornes avantageusement traitées, symbole de force. «Le bison-homme [. . .] bison à jambe postérieure et sexe humains» est d'un type analogue. Le «dieu cornu» est une figure, «affublée des mêmes symboles de puissance magique (masque) que ses ministres humains». (Bégouën et Breuil, 1958).

Plus tard, au Mégalithique, des cornes de bovidés sont gravées sur le dolmen de Mané Kérioned, en Morbihan. Ce culte des cornes sacrées restera très florissant à l'Age du Bronze. Rappelons que si Osiris tient d'une main l'heka pour conduire son peuple, dans l'autre se trouve le flagellum — autre forme symbolique de puissance — pour le défendre. Mais, toujours en Egypte, le taureau est encore présent. C'est Apis, connu dès la première dynastie (époque thinite, 3200 avant notre ère). A sa mort, cette divinité était momifiée et descendue dans les souterrains du Sérapéum. En Crète, les représentations du taureau abondent: signalons la grande fresque murale peinte d'Haghia Triada (XVII^e siècle avant notre ère) et les nombreuses cornes sacrées (Palaikastro, Cnossos, etc.). En Espagne, on retrouve celles-ci sur les autels d'Oficio, province d'Almeria. Chez les Hittites, Tesup dieu de la foudre, est représenté debout sur un taureau. Autre symbole de puissance, chez les Grecs, Héraclès est revêtu d'une peau de lion. Quant aux Romains, après qu'ils eurent conquis l'Egypte, le culte de Séparis (dieu de Sinope aussi) a eu quelque faveur chez eux.

La puissance s'affirmait aussi par le culte des armes. Pour le Paléolithique, il n'existe aucune trace d'une telle pratique. Passim, rappelons avec quelle lenteur l'évolution de l'outillage s'est effectuée pendant cette longue période, très vraisemblablement en raison de la pauvreté de l'esprit inventif et de l'existence d'interdits.

A partir du Néolithique, le culte de la hache est bien établi et sera pratiqué jusqu'à l'Antiquité. En voici quelques exemples:

a — Sur les dolmens sont gravées des haches ayant les formes appartenant à la Pierre, au Cuivre et au Bronze. La bipenne est représentée comme un emblème sur le sarcophage d'Hagia Triada ainsi qu'aux palais de Cnossos et de Phaestos. En Scandinavie on la trouve sous forme d'amulettes en ambre. En Carie, c'est la labrys de Zeus Labrandeus (Mylasa).

b — La bipenne est souvent associée au bovidé, autre symbole de force. Mycènes a fourni une tête de bovidé surmontée d'une bipenne en or. La même association se retrouve sur des vases mycéniens de Chypre.

c — D'autres fois, et toujours au Bronze, la bipenne est associée à des symboles solaires (roues, swastikas, etc.). Plus tard, les Volsques Tectosages figuraient sur leurs monnaies, la croix (ou roue) à côté de la hache simple. Chez les Romains, Jupiter Dolichenus est représenté sur un taureau tenant le foudre et la double hache.

d — Des haches en pierre de dimensions très réduites, beaucoup trop courtes pour se prêter à l'emmanchement et donc à caractère votif ont été trouvées en Armorique. Elles existent aussi ailleurs, au Néolithique ainsi que chez des tribus archaïques récentes. Des bipennes en bronze tout aussi petites ont été découvertes à Olympie et d'autres encore à Dicté (Crète). En ce dernier lieu elles étaient au nombre de 18, en cuivre ou en bronze et associées à de minuscules boucliers. La présence de ces derniers conduit à une notion connexe à la force et au combat, celle de la défense.

En effet, au cours des temps, si l'homme a recherché la puissance, il a eu une préoccupation voisine, celle de la sécurité. Il n'est pas possible d'affirmer que certains signes scutiformes du Paléolithique et du Mésolithique figurent bien le bouclier. Mais cet objet est nettement reconnaissable ailleurs, au Mégalithique du Morbihan par exemple. Il y existe à plusieurs exemplaires. Citons le dolmen de l'Île longue (fig. 7) et la Pierre du Moustoir (fig. 3). En Egypte pharaonique, il est très commun et visible en particulier sur une fresque d'Hiérakônpolis.

L'Athéna Promakhos d'Athènes et celle du temple d'Egine sont représentées avec la lance mais aussi le bouclier. Autres exemples, le bouclier béotien à double échancrure est figuré sur les monnaies de Thèbes (fig. 6, n° 2), tandis que celles des rois de Macédoine, Antigone Gonatas et Philippe V portent le bouclier rond macédonien (fig. 6, n° 3). A Rome, les attributs de Minerve sont aussi la lance et le bouclier. C'est ainsi qu'elle est encore souvent représentée de nos jours, symboliquement, à titre privé ou officiellement.

Ces quelques exemples montrent la double préoccupation permanente de l'homme depuis un très lointain passé: se défendre par les armes et se protéger par le bouclier.

8. — LES MODES D'EXPRESSION, DU PALÉOLITHIQUE SUPÉRIEUR À L'ANTIQUITÉ

Les sujets qui viennent d'être abordés, doivent être examinés maintenant sous l'aspect de leur expression. C'est que, pour bien comprendre ce que signifie telle peinture ou gravure, tel objet, l'étude de la manière dont ils sont traités, apportera une information supplémentaire importante sur la mentalité et les possibilités techniques de son auteur. Il est exagéré, comme cela est fait parfois, d'employer le terme «art» pour désigner des manifestations culturelles d'un peuple ou d'une époque. C'est que, dans son acception esthétique — celle qui nous occupe ici — l'art désigne «toute production de la beauté par les œuvres d'un être conscient». (A. Lalande). Or, ce n'est pas toujours le cas pour les réalisations des différents stades de l'humanité.

A — LES STYLES: SYMBOLIQUE, SCHÉMATIQUE ET RÉALISTE

L'époque aurignaco-périgordienne n'a fourni, à ses débuts, que des représentations symboliques, schématiques ou frustes. Supra nous avons eu l'occasion d'aborder la question des figurations de sexes masculins et féminins. Citons aussi les «macaronis». Il est parfois difficile de distinguer ce qui revient à l'une ou à l'autre des deux civilisations contemporaines. Chez celles-ci on constate que, petit à petit une «activité intellectuelle et une adresse manuelle» (D. Peyrony) sont en développement. On arrive ainsi à la Vénus de Laussel. Les fines gravures de chevaux des abris Labatut à Sergeac et Laroux à Lussac-les-Châteaux, qui semblent être de la même main (fig. 8, d'après Graziosi, 1956), annoncent le bel art réaliste animalier du Magdalénien. Celui-ci étonne car il a été exécuté avec des moyens de fortune: support rugueux et tourmenté des parois du fond des cavernes, éclairage vacillant de lampes fumeuses alimentées par de la graisse de mammoth, seulement des outils de pierre pour graver, de simples morceaux d'ocre et de manganèse pour peindre.

Les gravures et peintures rupestres de Lascaux (Windels, 1948), de Font-de-Gaume, des Combarelles, des Trois-Frères (Bégouen et Breuil, 1958), d'Altamira (Breuil et Obernaier, 1935) sont des exemples classiques de l'art animalier magdalénien si adroit. Il en est de même des plaquettes gravées de la Marche (fig. 9), (Pradel, 1956). Les sculptures du Fourneau du Diable, du Roc de Sers (Martin, 1928), de la Chaire à Calvin, sont aussi de grandes réussites réalistes. Puis, sur la fin du Magdalénien, l'homme cesse d'être un artiste et ne sera plus capable que de figurations frustes, schématiques ou symboliques qui se continueront au Mésolithique et au Néolithique.

Pendant la période des Métaux, l'habileté est variable, souvent médiocre, surtout à l'Age du Fer. Au Bronze, les conditions étaient différentes, principalement au Sud de la Méditerranée. C'est ainsi qu'une brillante civilisation s'est manifestée notamment en Crète, à Mycènes et Tirynthe, à Troie. Elle a produit d'artistiques objets en or tels que des masques très réussis (Agamemnon), des coupes finement ciselées. Les admirables poteries polychromes de la bonne époque de Kamarès, qui se situent à la première phase du Minoen récent (vers 1600—1400) sont décorées d'animaux et de plantes réalistes.

En Haute-Egypte, des figurations d'animaux sur des vases énéolithiques, bien qu'encore schématiques, sont assez décoratives (Morgan, 1925—1927). Les oies du tombeau de Meidoum, à l'Ancien Empire, sont d'une bonne facture réaliste. Il en est de même du cheval du Nouvel Empire, peint sur ostracon et conservé au musée du Caire. La même note se retrouve à Ninive sur

MENTALITÉ, DU PALÉOLITHIQUE

des bas-reliefs du palais d'Assurbanipal, dont la lionne blessée du British Museum, qui est très bien observée. Et l'on arrive au summum de l'art avec la frise du Parthénon. Ses chevaux laissent bien loin derrière eux, ceux du Cap Blanc . . . évidemment, mais dans les deux cas il y a un point commun : la recherche de la ressemblance, de la vérité. Une autre convergence de style se rapportant aux deux mêmes civilisations est frappante. Il s'agit d'un bison bondissant d'Altamira (Breuil et Obermaier, 1935, pl. XXI) et du bouc d'un tétradrachme d'Aegae (Ematie, Macédoine) frappé entre 520 et 480 (Franke et Hirmer, 1966, pl. 124, en haut et à droite). Ces deux animaux ont le même style (et de plus sont cornus, symbole de puissance). Quant au Bouddha prêchant du Gandhara, c'est un exemple typique, non de convergence mais d'influence hellène sur l'art hindou, ainsi dépouillé de tout excès oriental. Par ailleurs, les chevaux rangés, gravés sur la plaquette perdue du Chaffaud, ne sont pas sans évoquer le troupeau d'ânes du bas-relief de la tombe de Tiy, à Saqqara. Si l'on recherche maintenant des points communs entre les représentations réalistes des animaux du Paléolithique supérieur et celles des artistes des temps modernes, il sera facile de citer Carle Vernet, Courbet, Géricault, les estampes japonaises. Ainsi constate-t-on que, malgré des éclipses, le style réaliste existant déjà à l'Age du Renne s'est manifesté en de nombreux lieux et périodes et cela jusqu'à l'époque moderne.

A côté de ces traditions réalistes, il existait une autre tendance de l'expression, qui était peu habile. Dans le cadre de cette note, nous ne pouvons prendre que quelques exemples. Citons — après les réalisations maladroites de la Préhistoire déjà évoquées — les gravures frustes, schématiques ou symboliques des haches en bronze de la nécropole de Koban (mis à part quelques exemplaires réussis). Les Phéniciens étaient un peuple de négociants et de navigateurs, imperméable à l'art. Leurs successeurs, les Carthaginois, eux aussi, n'étaient retenus que par ce qui était utilitaire. Himilcon, Hannon et Magon sont caractéristiques à cet égard. Ces hommes qui pratiquaient les sacrifices humains et qui ont détruit Himère — sans se souvenir de la miséricordieuse reine Démarète, toute imprégnée d'Hellénisme — n'ont rien produit d'original.

Ailleurs, au Danemark, le chaudron celte de Gundestrup montre des têtes humaines très maladroites et primitives. Le numéraire gaulois lui aussi est très fruste, comme nous avons eu l'occasion de le constater supra à propos des représentations humaines. Les animaux ne sont pas d'une meilleure venue; c'est typique pour un quadrupède des Catalauni, grossier à tel point que l'espèce ne peut en être déterminée (fig. 6, n° 5, revers). Un sanglier des Séquanes (fig. 6, n° 6, revers), ne fait pas bonne figure à côté de ceux d'Altamira (fig. 10). Un cheval des Vélocasses est du même style fruste (fig. 6, n° 7, revers). Quelle chute comparativement au bel art naturaliste du Paléolithique supérieur. Un autre exemple affirme la maladresse des Gaulois. Lorsqu'ils copiaient des monnaies grecques, les frappes successives prenaient un caractère de plus en plus dégénéré. Les contrefaçons des statères de Philippe II de Macédoine illustrent bien ce recul évolutif. Il y a un abîme entre ces pauvres productions du monnayage celtique et celles de la Grèce, qui sont un sommet. En effet, les admirables tétradrachmes et décadrachmes de graveurs tels que Kimon, aux environs de 400 avant notre ère (fig. 6, n° 4) donnent l'impression de réalisations faites pour être contemplées, «écartées de leur but utilitaire». (Lengyel Lancelot).

En somme, au cours des millénaires et en des lieux plus ou moins éloignés, lorsque le style réaliste était en déclin, parallèlement des schémas maladroits ou de simples symboles prenaient sa place. L'existence de deux courants culturels qui se relaient du Paléolithique à nos jours est bien établie.

B — LES CONVERGENCES TECHNIQUES

Des points communs, non plus de style mais de détails techniques, en des temps et en des lieux éloignés, rapprochent aussi les artisans. Quelques exemples éclaireront cette notion.

a. Au Paléolithique supérieur et particulièrement au Magdalénien ancien, nombre d'animaux, à Lascaux par exemple, sont figurés de profil, cornes et sabots l'étant en «perspective tordue», c'est-à-dire de face ou de trois quarts (Windels, 1948). Rappelons aussi Altamira (fig. 10).

A cela, il y a des analogies frappantes dans l'Antiquité. En Egypte, l'homme bien que représenté de profil n'en a pas moins les épaules de face (fig. 1). La même facture se retrouve sur des bas-reliefs de Ninive. Quant à la chouette athénienne, elle est vue aussi de trois quarts ou de profil avec la tête de face (fig. 6, n° 1). Mais si toutes ces figurations sont du même ordre, les raisons en

étaient différentes. Ce qui devait être dû à un défaut de synthèse dans l'esprit des peintres paléolithiques, travaillant de mémoire, au fond de la caverne, avait une autre cause dans l'Antiquité où c'est plus de majesté que l'on recherchait par cet artifice.

b. Les Paléolithiques savaient profiter des accidents de la paroi des cavernes pour leurs représentations. C'est la cas, en particulier, au Portel (Breuil et Jeannel, 1955), au Roc aux Sorciers, à Angles-sur-l'Anglin (Saint-Mathurin et Garrod, 1951). De même, au Mégalithique breton, sur le dolmen de Mané Kérioned, l'homme a utilisé une proéminence de la roche dans une composition décorative.

c. Les peintures et gravures des Paléolithiques sont souvent superposées, qu'elles soient contemporaines ou dues à des périodes différentes (fig. 11). Celles déjà existantes auraient pu avoir été effacées momentanément par du sang ou par une autre substance de façon à obtenir un emplacement net pour de nouvelles figurations, avait pensé le Comte Bégouën. D'autre part, il a été soutenu, particulièrement par D. Peyrony, que les représentations d'animaux étant faites dans une intention magique — les flèches y perçant de nombreux animaux pour les envoûter (Niaux, le Portel, etc.) — ne devaient pas être détruites en raison de leur caractère sacré. Cette opinion est très vraisemblable. Par ailleurs, d'autres auteurs ont fait remarquer que le défaut de place pourrait être aussi à l'origine de telles pratiques. De nos jours, des superpositions existent aussi en peinture, comme en témoigne «Rubi», création de Francis Picabia, vers 1925 (fig. 12). Mais ici, c'est pour la recherche d'un certain effet sur lequel nous n'insisterons pas . . .

d. Les entrelacs, les lignes courbes, les «macaronis» sont bien connus au Paléolithique, à Pech-Merle par exemple (Lémozi, 1929). Des motifs analogues se retrouvent après bien des millénaires. Citons la spirale danubienne chez les «cultivateurs du loess», vers le IV^{me} millénaire. En Chine, un peu plus récemment, voisinent spirales, motifs curvilignes et géométriques sur la céramique de Yang-Chao (Ho-nan).

En France, au Mégalithique breton, sur le dolmen de Gavr'Inis se trouve un décor analogue. La spirale figure aussi sur un collier en or du tumulus de la période du Bronze de Roch'-Guyon à Plouharnel. Enfin, à Mycènes elle abonde.

e. Une certaine attitude artificielle donnée à des animaux, au cours des temps, attire l'attention. Au Paléolithique, le sanglier au galop d'Altamira (fig. 10, d'après Breuil et Obermaier, 1935) présente des affinités avec les chevaux au «galop volant» des chars de l'Egée et de Mycènes. Les Achéens apporteront ce style un peu plus tard (début du II^{me} millénaire) chez les Garamantes après avoir débarqué en Libye (fig. 13). «Les peintres romantiques, Géricault, Carle Vernet, ont eux aussi donné à leurs chevaux l'attitude (très incorrecte) du galop volant. Pourtant ils ne connaissaient ni l'art mycénien ni l'art minoen». (Vaufrey, 1936). Il est curieux qu'une telle attitude vicieuse ait été reproduite dans des civilisations si différentes. La cause en est la recherche de force, de grandeur, de majesté, primant la réalité.

f. Des cupules, dont nous ne savons rien de notable quant à leur signification, ont été creusées dans le roc à des périodes fort éloignées les unes des autres. Celles du Moustérien sont actuellement les plus anciennes connues. Elles ont été étudiées à la Ferrassie (Peyrony, 1934). On les retrouve au Paléolithique supérieur (Périgordien, Aurignacien) puis sur les monuments mégalithiques. Celles du Néolithique sont peu profondes par rapport à leur largeur. Au contraire, celles du Bronze, façonnées avec le métal, deviennent plus étroites et plus creuses. A tous les âges, ces cupules ne sont généralement pas isolées, mais forment des groupes sur leur support. Il a été dit qu'elles pourraient représenter les étoiles ou bien encore être un jeu, mais aucun indice n'était ces hypothèses.

g. Un mot doit être dit des végétaux. Ils sont rarement figurés au Paléolithique. N'oublions pas cependant l'artistique bâton percé magdalénien de Veyrier. Le Néolithique est assez pauvre lui aussi en reproductions végétales. Certaines figurations en particulier sur les dolmens bretons, sont d'interprétation très douteuse.

En Egypte, au Prédynastique, les végétaux sont traités très schématiquement, tandis que la facture est beaucoup plus habile et légère au Bronze minoen et helladique où leur présence devient commune. Plus raide, au contraire, est une figuration du Bronze ancien d'une ciste irlandaise de Macroon, très comparable à des réalisations du Rebozo de la Sierra de la Virgen del Castillo (près d'Almaden).

MENTALITÉ, DU PALÉOLITHIQUE

b. Deux analogies de technique méritent d'être encore notées pour leur intérêt psychologique. Au Paléolithique supérieur, une partie de certains organes humains est représentée comme vue par transparence. C'est le cas à l'Aurignacien pour le sexe féminin, à l'abri Cellier, au Ruth (Peyrony, 1946) et au Magdalénien, au Roc aux Sorciers, à Angles-sur-l'Anglin (Saint-Mathurin et Garrod, 1951) sites où les triangles sus-pubiens sont incisés à la partie médiane. Un Magdalénien de la Marche aussi, gravé de profil, tire la langue et la base de celle-ci est figurée le long de la joue et du cou. Une conception analogue se retrouve bien plus tard au Mégalithique breton, à l'allée couverte du Lufang où une gravure bien connue de poulpe est comme séparée en deux par une ligne axiale, dans le sens de la longueur (fig. 14). Il s'agit là d'un «réalisme intellectuel» où des artisans des différents âges représentaient «par transparence ce qu'ils savaient exister». (Luquet, 1929).

Une autre ressemblance est frappante entre ce poulpe et des vases peints de la dernière phase du Bronze mycénien, par exemple avec l'un d'eux provenant du Minoen récent d'Ialysos (Rhodes) et l'autre de Zygyries. En effet, sur ces différentes représentations, les yeux du poulpe sont situés latéralement, en dehors du corps de l'animal (fig. 15 et 16).

Cet aperçu sur toute une série de détails techniques particuliers met en évidence de nombreuses ressemblances au cours des temps, dues les unes à la tradition, les autres à la convergence, et cela dès le Paléolithique. Ainsi, la même constatation est-elle faite ici que précédemment pour les styles et les principales préoccupations des différentes sociétés, particulièrement celles découlant d'une profonde ignorance cosmologique.

CONCLUSION

Ce très rapide tour d'horizon sur des analogies psychiques et sur leur mode d'expression, a été marqué seulement par le rappel des points les plus saillants jalonnant d'immenses périodes allant du Paléolithique à l'Antiquité. Il permet les quelques constatations essentielles suivantes :

1 — La pensée des hommes, du Paléolithique à l'Antiquité, est dominée par la croyance en une survie et en l'existence de forces invisibles.

2 — Cette attitude explique les rites et le grand soin apporté aux inhumations — souvent même leur magnificence quand le développement matériel le permettra — du Moustérien aux tombeaux de l'Antiquité. On doit des honneurs au mort et si on ne les lui rend pas, il pourra devenir maléfique.

3 — Les cultes du soleil, du phallus, le bris rituel d'objets, l'interdit de la représentation du visage de l'homme (surtout si elle était ressemblante), les symboles de puissance et de sécurité se retrouvent à peu près en tous lieux et à toutes les époques.

4 — Si le fond psychologique des hommes présente, au cours des âges, certaines grandes analogies, les moyens d'expression dépendent des possibilités techniques, des habitudes et de l'adresse. Ainsi, dans les réalisations culturelles et plastiques, l'existence de courants est évidente. C'est tantôt le bel art réaliste, tantôt la maladresse, les schémas ou les signes conventionnels qui s'imposent. En ces deux tendances, on perçoit souvent d'une façon évidente, ce qu'une période ou une civilisation doit à une autre; par ailleurs, à côté des traditions, il y a des récurrences et des convergences.

Le psychisme et les techniques de l'homme ont progressé lentement, parfois même en dents de scie, certains changements ou innovations paraissant en effet avoir été une régression. Cependant, en définitive, il existe dans l'ensemble, une certaine continuité évolutive des manifestations humaines au cours des âges malgré un environnement et des genres de vie dissemblables.

L'ascension de l'humanité aurait été beaucoup plus rapide si elle n'avait pas été entravée par les croyances dont elle se dégage à peine. Mais pouvait-il en être autrement ?

BIBLIOGRAPHIE

- Anati (E.), 1960. — La Roche de Naquane, Archives Institut Paléontologie Humaine. Mémoire 31.
Bégouën (Henri) et Breuil (l'Abbé H.), 1958. — Les cavernes du Volp, Trois Frères, Tuc d'Audoubert. Travaux Institut Paléontologie Humaine. Paris, Arts et Métiers Graphiques.
Bouyssonie (Amédée, Jean et Paul), 1948. — Notre découverte à la Chapelle-aux-Saints. Bull. Soc. Scient. Hist. et Arch. Corrèze, t. LXX, pp. 4 à 22.

- Bénard Le Pontois (le Commandant), 1929. — Le Finistère préhistorique. Paris, Emile Nourry.
- Breuil (l'Abbé Henri), 1933—1935. — Les peintures rupestres schématiques de la Péninsule ibérique, 4 vol. Fondation Singer-Polignac.
- Breuil (l'Abbé H.) et Jeannel (Dr. R.), 1955. — La grotte ornée du Portelà Loubens (Ariège). *L'Anthropologie*, t. 59, n°3—4, pp. 197—204.
- Breuil (l'Abbé Henri) and Obermaier (Dr. Hugo), 1935. — The Cave of Altamira at Santillana del Mar, Spain. Madrid. Juntas de las cuevas de Altamira, the Hispanic Society of America and the Academia de la Historia.
- Didon (L.) 1911. — L'Abri Blanchard des Roches (commune de Sergeac), Gisement aurignacien moyen. *Soc. Hist. et Arch. Périgord*, t. XXXVIII.
- Franke (P. R.) et Hirmer (M.), 1966. — La Monnaie grecque. Paris, Flammarion.
- Giraud (Dr. Paul), 1906. — Stations solutréennes et aurignaciennes. Paris, Baillière.
- Graziosi (Paolo), 1956. — L'arte dell'antica età della pietra. Firenze, Sansoni.
- Lémozi (A.), 1929. — La grotte-temple du Pech-Merle. Un nouveau sanctuaire préhistorique. Paris, Auguste Picard.
- Luquet (G. H.), 1929. — Le réalisme dans l'art paléolithique. *L'Anthropologie*, t. XXXIII, n° 1—2.
- Martin (Henri), 1928. — La frise sculptée de l'atelier solutréen du Roc. *Archives Institut Paléontologie Humaine, Mémoire 5*
- Mazzini, 1909. — Statues-menhirs di Lunigiana. B. P. 1., n° 5—9.
- Morgan, (J. de), 1925—1927. — La Préhistoire orientale, 3 vol. Paris, Geuthner.
- Nougier (Louis-René), 1966. — L'art préhistorique. Paris, Presses Universitaires de France.
- Pales (Léon) avec la collaboration de Marie Tassin de Saint-Péreuse, 1969. — Les gravures de la Marche, I. — Félins et Ours. Publications de l'Institut de Préhistoire de l'Université de Bordeaux, Mémoire n° 7.
- Péquart (Marthe et Saint-Just) et Le Rouzic (Zacharie), 1927. — Corpus des Signes gavés des monuments mégalithiques du Morbihan. Paris, Picard et Berger-Levrault.
- Peyrony (D.), 1934. — La Ferrassie, Moustérien-Périgordien-Aurignacien, *Préhistoire*, t. III, fascicule unique, pp. 1—92. Paris, Ernest Leroux.
- Id., 1946. — Le gisement préhistorique de l'abri Cellier, au Ruth, commune de Tursac (Dordogne). *Gallia*, t. IV. Paris, E. de Boccard.
- Pradel (Dr. L.), 1956. — La grotte magdalénienne de la Marche, commune de Lussac-les-Châteaux (Vienne). *Mémoires Soc. Préh. Franç.*, t. V, pp. 170—191.
- Id., 1971. — Essai sur le Psychisme des Paléolithiques. *Quartär*, t. 22, pp. 121—123.
- Id., 1972. — Croyances et stade intellectuel des Paléolithiques supérieurs. *Bull. Amis Musée Préhist. Grand-Pressigny*, 23^{me} année.
- Saint-Mathurin (Suzanne de) et Garrod (Dorothy), 1951. — La frise sculptée de l'abri du Roc aux Sorciers à Angles-sur-l'Anglin (Vienne). *L'Anthropologie*, t. 55, n° 5—6. p. 413—424.
- Vaufrey (R.), 1936. — L'Age des Spirales de l'art rupestre nord-africain. *Bull. Soc. Préh. Fr.*, t. XXXIII, n° 11 (nov.) pp. 624—638.
- Windels (Fernand), 1948. — Lascaux «Chapelle Sixtine» de la Préhistoire. Montignac-sur-Vézère. Centre d'Etudes et de Documentation.

LÉGENDES DES FIGURES

- Fig. 1. Osiris assis sur son trône tient l'heka de la main gauche et le flagellum de la droite.
- Fig. 2. Crosses en schiste énéolithiques du Portugal (d'après Breuil).
- Fig. 3. Pierre du Moustoir. — En haut, bâton recourbé; en bas, bouclier (d'après Marthe et Saint-Just Péquart et Zacharie Le Rouzic).
- Fig. 4. La Marche (Magdalénien III). — Plaquette gravée; y remarquer un alignement de 5 têtes humaines (d'après Pales).
- Fig. 5. La Grande Roche de Naquane. — Représentations schématiques d'êtres humains (d'après Anati).
- Fig. 6. Monnaies. — N° 1, Athènes, chouette (Vème S. avant notre ère); n° 2, Thèbes, bouclier béotien (426—395); n° 3, Philippe V de Macédoine (bouclier macédonien [220—178]); n° 4, Syracuse (tête d'Aréthuse [Vème S. avant notre ère]); n° 5, Catalauni; n° 6, Séquanes; n° 7, Véllocasses. — Documents personnels. — Echelle 2:1.
- Fig. 7. Dolmen de l'Île-Longue. — Bouclier (d'après Marthe et Saint-Just Péquart et Zacharie Le Rouzic).
- Fig. 8. Chevaux du Périgordien Supérieur: à gauche, de l'abri de Laroux et à droite, de l'abri Labatut (d'après Graziosi).
- Fig. 9. La Marche. — Renne magdalénien (d'après Pales).
- Fig. 10. Altamira. — Sanglier «au galop volant» (d'après Breuil).
- Fig. 11. Les Trois Frères. — Superposition d'animaux gravés (d'après Pales).
- Fig. 12. Superpositions dans une peinture moderne: «Rubi» de Picabia.
- Fig. 13. Char au «galop volant»: figuration rupestre du Sahara (d'après Furon).
- Fig. 14. Allée couverte du Lufang. — Poulpe divisé en deux par une ligne médiane; les yeux sont représentés latéralement, en dehors du corps (d'après Marthe et Saint-Just Péquart et Zacharie Le Rouzic).
- Fig. 15. Vase du Minoen récent d'Ialysos (Rhodes); les yeux du Poulpe sont figurés latéralement, en dehors du corps (d'après F. Matz, Kreta, Mykene, Troja, Stuttgart 1956, Taf. 110).
- Fig. 16. Vase de Zygorics, Musée de Corinthe, grandeur 18 cm (d'après Pierre Demargue, *Geburt der griechischen Kunst*, München 1965, S. 237, Fig. 328).

THE ART OF PALEOLITHIC EUROPE.

Without plates

By *L. PERICOT-GARCIA*, Barcelona

Scientific research has given modern man some startling surprises. In history, few can be compared with the discovery of the unsuspected antiquity of man's roots. But although our attention is attracted to the flint axes and arrowheads used by paleolithic man and we are excited by the discovery of his remains, and although we are fascinated by the sight of the first utilitarian creations of man, still greater interest is aroused in us by the first evidence of his spiritual life. And nothing is so revealing of the mentality of our pleistocene forefathers as their contribution to humanity's first art. We are gratified to discover that they were able to create and enjoy works in which, for the first time, man went beyond the wearisome daily task of obtaining his subsistence and produced marvelous idealized images of the animals that accompanied him in his comings and goings, and even images of himself.

Through art we can escape the limitations of prehistory, which relies almost exclusively on the study of such elements of material culture as worked stones and potsherds. Art places us in contact with the mind and spirit of prehistoric peoples, enables us to penetrate into their souls, and helps us to compare their life with that of existing primitive peoples whose art we can study directly.

Over the century or so that archaeology has been concerned with this subject, a striking number of works of prehistoric art have been discovered. On every continent representations of the most diverse kinds are constantly being revealed, works that merit being included in this fascinating chapter of the history of art.

Although prehistoric art is to be regarded as one aspect of primitive art in general, the study of prehistory has its specific methods and values, distinct from those of ethnology. Therefore, the two branches of art connected with these studies must not be confused, even though they have some elements in common. Prehistoric art is distant in time, and is a résumé of the first stages of universal art. There are two aspects to the study of it: as a chapter or link in the history of art, it can be considered from the aesthetic point of view and be analyzed as an exhibition of modern painting would be analyzed; as the evidence of material and spiritual elements of the most diverse cultural significance, it is to be regarded as a document of inestimable value in the writing of prehistory.

Our main attention will be given to painting; but we shall also make reference to the engraving that usually accompanies it, although some sites have only engraved figures.

The artistic ensemble, undoubtedly of the Upper Paleolithic, is located in central and southern France and in the Cantabrian region of Spain, with extensions to the southern plateau and Estremadura, down to the Province of Malaga. For this reason its usual designation as Franco-Cantabrian art would seem to be mistaken; it has been so named because the Dordogne and the region of the French Pyrenees are the districts best known from this point of view and because it has been catalogued by the French school of researchers. It could be called a Cantabro-Aquitania province, or a Franco-Hispanic one, but the use of its customary designation persists, and this appears throughout the bibliography.

Clearly, this is cave art, found on the walls or roofs of the interiors of caves, generally deep in galleries or halls that are almost inaccessible; its discovery is one of the most interesting chapters in archaeology. With some exceptions, the pictures are of isolated animals and do not form scenes, they are usually large, in some cases larger than life-size. In addition to the animal figures, there are some figures of human beings, paintings of hands and geometric signs that are interpreted as representing maces, traps, or unidentifiable objects and themes.

The figures are naturalistic in style; the technique employed varies with the stage of development of the art. There are engravings with simple or multiple lines, figures with the outline engrav-

ed and the body painted, animals in silhouettes of solid or broken lines, figures in solid areas of color or in shadings that approach polychromy. The ensemble is vivid and indicates a marvelous power of observation and an ability to bring the figures to life in the most varied postures.

The engravings were made with flint points. Paintings were executed with sticks of ocher (which makes much of this art drawing rather than true painting) or brushes of horsehair, feathers, or vegetable fibers; the pigment also was applied with the fingers, and in some cases the pulverized pigment was blown directly onto the surface through a tube. The colors used are the black and blue-black obtained from charcoal or manganese ores; the yellow, red, violet, and brown, from ochers and hematites; and the white, rarely used, from calcined marl. Green and blue were unknown. These materials perhaps were mixed with animal fat, white of egg, blood, or vegetable juices. Artificial light for painting in the caves was provided by torches and lamp of stone, shell, or skulls, which were filled with fat and had hair or moss wicks.

Some of the animals represented are extinct and few are still found in the region; still fewer exist in a wild state. This is one of the arguments that can be presented in favor of the antiquity of the paintings. Other equally convincing arguments are the exact resemblance of cave art to engravings and paintings on stone or bound found in palaeolithic sites, the fact that the entrances of some of the painted caves have been sealed since the Quaternary age, and the existence in some sites of paintings or engravings covered by intact archaeological strata.

The number of sites that should be included in this group is a difficult one to fix accurately, because of some doubtful examples. Apart from the 5 caves found in Italy, there are about seventy sites in France and thirty-nine in Spain. Number growing in the Iberian Peninsula.

We have mentioned our reasons for placing these artistic productions in The Upper Paleolithic, beyond any possible doubt. However, this period continued for more than 25,000 years, by moderate estimates, and, obviously, art during that period underwent a continuous evolution. We must, therefore, try to distinguish the phases of this artistic development and relate them to the various archaeological and climatic eras of the Upper Paleolithic. It is not an easy task, and must be accomplished by means of stylistic analysis which enables from the outset by a study of the superpositions of figures and by a comparison with portable objects, which fortunately have an incontestable chronology.

This task was one of the principal concerns of the great specialist, Abbé Breuil, who devoted himself with noble enthusiasm to the study of cave art in every country. The following is a summary of his ideas on the evolution of Franco-Hispanic cave art.

The origin of cave art in early stages of the Upper Paleolithic is envisaged by Breuil as a consequence of the hunting life: the hunter is gifted with keen visual memory and knows the most minor details of animal forms and movements; toying with clay, passing his fingers over it, he traces curving lines and, in a moment of genius, discovers the first animal silhouette; he later imitates the result in clay, wood, bone, or stone. As regard painting, it is known that natural colors were used for painting the body as early as the Mousterian period. A mark left on a wall by a painted hand could present man with the idea of painting the wall in negative; other silhouettes would follow.

Breuil's basic idea is that Quaternary cave art developed in two distinct and successive cycles, the first during the Aurignacian the second from the end of the Solutrean down to the end of the Magdalenian. The first of these cycles begins in the Lower Aurignacian with fingers tracings in clay and crude sexual representations, footprints, and simple animal silhouettes that sometimes were based on the natural forms of the rocks. Later, fine engravings with a flint were introduced. The body of the animal is represented as striped; only two stationary legs are shown, and the antlers and hooves are shown frontally, while the figure is in profile. However, toward the end of the cycle the profile is more perfectly conceived, and all four legs are shown.

The first cycle of paintings begins with loops of triple lines, executed with the fingers in yellow or red, at La Pileta and La Baume Latrone. Later there are crude silhouettes in black, red, or bistre, with very rigid legs; the body of the animal gradually is filled in with color and a less tortured perspective is achieved. Color is blown onto the surface by means of a tube. Thus, we arrive at the high point of the cycle, which, according to Breuil, is the cave at Lascaux. According to him, by virtue of certain details this cave represents a link with the art of the Spanish Levant.

The second cycle, which follows an interruption that lasts through the first two-thirds of the Solutrean, includes the Upper Solutrean and the entire Magdalenian. From the beginning this cycle reveals a skillful style in the execution of low relief in friezes or on blocks, a style that produced such impressive works as those at Angles-sur-Anglin, prior to the Middle Magdalenian. At the same time there are many deep engravings and silhouettes in shallowly engraved lines with a parallel line filling out the figures, as in the engravings on bone of Altamira and El Castillo, of the same epoch. In the Upper Magdalenian, the engraving became finer and was usually employed to outline the contour of the figures. In this second style the development of painting is parallel to that of engraving. Gradually the figure is filled in with lines suggesting modeling; there is a good deal of solid color, and various experiments culminated in the achievement of polychromy in Magdalenian VI. The engraved outline, which is shallow in the Pyrenees region and deep in the Dordogne, is emphasized by a black line that follows the contours of the figure, which is modeled in other tones, reds, violets, and oranges. There are excellent examples of polychromy at Altamira, Font-de-Gaume and Marsoulas. This polychromy persisted for a short while and disappeared suddenly as the Magdalenian ended, unless we admit that somehow or other the vital impulse of this great art was transmitted to the Spanish Levant, or to the Africa of the Bushmen, or to other hunting cultures on various continents. In the Occident, mesolithic man lost all artistic ability and, at most, was capable of painting simple patterns in red on pebbles.

The chronological reconstruction by Breuil is a marvel of observation and patient analysis. It was universally accepted for years since no one had enough knowledge or data to the contrary to challenge the master. Today, however, we believe that the time has come to revise it in the light of new data and new theories that can not be ignored. There are differences of opinion regarding the dating of Lascaux, which was discovered after Breuil's system had been devised; many authors feel that this famous cave in Montignac should be assigned to an advanced phase of the Magdalenian. It is difficult to maintain the clear distinction between two cycles of art that, however mutually independent, were subject to complicated cultural interweavings in the initial phases of the Magdalenian. And Breuil did not take into account the results of our excavations in the cave of El Parpalló, perhaps because he thought it was of marginal importance as compared to the great creative centers of Quaternary art. In our opinion, the painted plaques of El Parpalló lead the following conclusions: that there existed a continuity of artistic evolution, without breaks, in the Lower Solutrean; that probably at least a major portion of paleolithic painting is from the Solutrean; that the simple rectangular patterns and those with striped corners date from the Solutrean; that, in view of the affinities with La Pileta, there existed a Mediterranean province of paleolithic art. The abundance of schematic art in the cave at Gandia forces us to accept the possibility that the same people could create expressions of naturalistic art and, at the same time, also use abstract motifs. It is to be hoped, therefore, that someone who has broad knowledge of Quaternary art and is endowed with a fine aesthetic sense will be able to revise Breuil's chronological schema, adapting it to the data presently available and thus paying tribute to his memory.

Recently some authors have begun that revision. A. Leroi-Gourhan has attempted to draw conclusions from the location of the paintings in the caves, and Mme. A. Laming-Emperaire has made an outstanding effort to restructure Breuil's chronology. In 1960 J. Combier ascribed the group of paintings in the caves of the Ardèche to the Solutrean. J. Cabré had already suggested the possibility that the paintings of Altamira were Solutrean. Herbert Kühn has spoken of three stades, first Aurignacien with straight lines, secondly the Middle-Magdalenian with developed polychromy and thirtenly a new linear form in the late Magdalenian.

Another problem is the end of this extraordinary pictorial art. The suddenness with which it appears to have terminated may be the result of a false perspective on our part. But there is solid truth in Breuil's phrase that many thousands of years were to pass before humanity was able to rediscover a vigorous perspective and a sympathetic view of living things.

Some progress has been made regarding absolute chronology. If the Magdalenian came to an end in the European countries between 10000 and 8000 B. C. that would be the terminal date for the Altamira polychromy, according to Breuil's system; but the paintings of Altamira generally are assigned an older age: 12000 to 15000 years. Carbon-14 analysis indicates an age of about 14000 years for the paintings at Lascaux.

A date recently obtained for the Solutrean of Serfiá (Gerona, Spain), which resembles the paintings of Lascaux, leads us to accept it for much of the Solutrean painting that Breuil regarded as late Aurignacian. In that case, we could accept a date for Altamira later than that indicated by analysis of a specimen from the cave of El Juyo (Santander), of the Magdalenian III; the specimen is to be dated about 13,500 B. C., and this would allow sufficient time for the development and evolution of Magdalenian art.

Granting that the beginning of this evolution occurred in an early phase of the Aurignacian, and basing our calculation on Movius' perfected chronology, that beginning, could have occurred some 30,000 years ago; in that case it would fall somewhere in the middle of the four hundred centuries of Quaternary art accepted by Breuil. Perhaps our calculation is more probable in the light of the constant laws of artistic evolution, as noted by Camón Aznar.

There now arises another problem, no less fascinating or profound than the preceding ones, but one in which personal viewpoints will always have some importance and scientific rigor cannot be so strict. We have to explain how so marvelous an art could have arisen and survived for so many thousands of years at a stage of obvious cultural primitivism, when social organization was in its infancy and it is hardly conceivable that there might have existed artists with free time and organized schools of art.

Not surprisingly, after an initial phase of admiration for the genius and ability of these first artists, the scientists-ethnologists and archaeologists — began accumulating data in favor of purely utilitarian explanations of this art. Primitive peoples of today give us an idea of what the early artists may have been. For today's primitives the representation of figures by means of painting or engraving is a means of practicing magic, particularly the magic of the hunt. Certain rites are more efficacious if performed before the image of the animal to be hunted. These rites are performed by priests or sorcerers, secretly or in holy places, sometimes in mysterious recesses in the depths of caves. All this bespeaks a society based on totemism, with its totem animals whose death must be propitiated, and with its taboos and ceremonies. However, the problem of totemism is a very complex one, and there are authors who doubt the totemism of paleolithic man.

Clearly, the picture fits what we know of the environment of the Upper Paleolithic in western Europe. Cave art is found in only a few sites, with no apparent reason for its absence from neighboring sites (only about two hundred sites out of five hundred known ones have yielded works of art). Favored locations for cave art are corners into which daylight does not penetrate, sometimes hundred of feet from cave entrances, accessible only through narrow passages. The images frequently show the animal with arrows or darts fixed in its body, or otherwise wounded, trapped, or killed. To avoid the action of enemy magic, the human figure is not reproduced, or is represented only as a mask. The magician takes on an animal form and often is represented in this manner; sometimes, as in the large hall of the Pyrenees cave of Les Trois Frères, he is shown presiding over walls covered with thousands of superposed engravings that had served thousands of the faithful for their personal magical rites. Many other factors favor the thesis of the utilitarian purpose of Quaternary art. The very fact that the figures were painted in locations where they could not be seen without artificial light, and were superposed without any organization, proves that their aesthetic value was unimportant. The same was true of portable objects; beautiful objects have been found broken, discarded, or thrown onto hearths and debris heaps.

Nonetheless, few today believe that the birth of this marvelous art is to be attributed solely to an utilitarian purpose. It would be ridiculous to assert that every line has a magic purpose and that the artist never was transported by the fantasy or by the inner satisfaction of artistic creation. Without aesthetic ability, the experience gained by apprenticeship in a school, and the background of a tradition, no artist would spontaneously paint a bison such as those of Altamira. However, unless these artistic conditions, which we might call eternal or perennial in modern man, and even those prehistoric painters belonged to modern races, had been united to a social need, the artist would not have been able to enjoy the leisure necessary for the development of his innate talents and to have the protection of the society that needed him.

Thus, we accept for the Upper Paleolithic a situation similar to that of art and artists at all times and in every country. The Greek artist created his masterpieces for the decoration of temples; the Romanesque and Gothic artists did the same for their churches; and the modern creative artist is supported and inspired by a society that believes that it must foster art for its own spiritual welfare.

*DEUX ŒUVRES D'ART DES RECENTS HORIZONS DU
MAGDALENIEN FINAL
DE LA GROTTÉ DE LA VACHE (ARIEGE)*

Avec 2 figures sur planche 5

par *ROMAIN ROBERT* et *LOUIS-RENÉ NOUGIER*,
Tarascon-en-Ariège et Toulouse, France

Ces deux œuvres, faon de renne suivant sa mère et protomé de cheval traité en champlevé, appartiennent respectivement aux récents horizons du Magdalénien terminal des Pyrénées, de la grotte, classique désormais, de la Vache, commune d'Alliat (Ariège). (horizons II et I, milieu du onzième millénaire avant notre ère).

Ces deux œuvres éclairent deux aspects techniques de l'art magdalénien : la gravure profonde et le champlevé. Cette dernière technique est préparée par un stade de gravure profonde et nous pouvons discerner, dans ces deux pièces, une double évolution, chronologique et technique, ce qui augmente leur intérêt particulier.

I — LE FAON DE RENNE

Fiche technique: gravures profondes sur une côte refendue de 101 mm de longueur actuelle. L'extrémité droite est intacte, la gauche fragmentée d'époque, comme l'atteste la patine homogène de la cassure et de la face bombée gravée. La largeur maximum, précisément au lieu de fracture, est de 25 mm.

Localisation: le document provient du carré CLXXXIII, de la couche 2.

Cet horizon est daté de 10.590 B. C. (C14, Université de Groningue) et rappelons que les datations au C 14 de la Grotte de La Vache sont confirmées par des analyses polliniques précises.

Description: malgré sa fragmentation, le document comportait, à l'origine, trois secteurs intéressants : les hachures « en chevrons » de l'extrémité droite ; le faon de renne, vraisemblablement le motif central de la composition ; l'animal de l'extrémité gauche, vraisemblablement un renne adulte.

Les hachures « en chevrons »: l'extrémité droite de forme trapézoïdale, aux bords légèrement convergents pour aboutir à l'émousé terminal sub-triangulaire, porte deux systèmes de traits parallèles, nettement convergents, mais non jointifs. Ces hachures, régulières, s'ordonnent donc en un motif simple, fréquent, en « arêtes de poisson », ou mieux « en chevrons ».

Le motif peut-être, à la fois, système de comptage et décor ornemental. Il est communément répandu, de l'Ukraine à l'Atlantique, dans la grande écharpe artistique d'Eurasie (1).

Les chevrons convergent ici vers le motif central constitué par le faon et se révèlent ascendants. Le bord supérieur comporte six hachures profondes, sub-parallèles. On notera une certaine disharmonie, les deux extrêmes légèrement divergentes, vers l'axe de la pièce ; les deux hachures centrales parfaitement obliques à 45° et très exactement parallèles ; les deux hachures proches du faon, nettement moins inclinées, mais elles aussi bien parallèles.

Les quatre dernières hachures se révèlent donc parallèles deux à deux.

Le bord inférieur comporte sept hachures, légèrement plus longues que les hachures supérieures, légèrement curvilignes et plus nettement parallèles.

Nous n'attachons pas d'importance particulière à ces différences de facture, très minimes au demeurant.

L'exécution de ces hachures, par un graveur dont la main est spécialisée, implique aisément ces légères distorsions. Un bord peut être, en quelque sorte, davantage « à la main » de l'exécutant, d'où une plus grande régularité du trait, un parallélisme plus rigoureux.

De même, nous n'attachons aucun intérêt spécial à la disparité des chiffres divergents de ces hâchures: 6 pour l'ensemble supérieur, 7 pour l'ensemble inférieur.

Ces hâchures peuvent n'avoir qu'un rôle purement décoratif; l'organisation d'un décor en chevrons, et ces hâchures sont exécutées en quelque sorte «en série». Le bord supérieur, moins «à la main» du graveur comporte six traits et nous avons noté leur disharmonie. Le bord inférieur, très «à la main» au contraire, et nous avons souligné la régularité des traits, en comporte sept. Il est émouvant — au demeurant — de «sentir» la dextérité et l'humanité de l'exécutant.

La valeur numérique de ces hâchures conduit à quelques observations intéressantes: six hâchures au bord supérieur, sept au bord inférieur. Or, le faon porte aussi sur son flanc, des courtes hâchures, au nombre de huit cette fois! Les combinaisons chiffrées imaginables à partir de ces chiffres 6, 7 et 8 sont innombrables, les supputations hypothétiques possibles à partir de ces combinaisons nombreuses. Ce nombre en est précisément la condamnation. Raisonnablement, on ne peut aller au delà d'un simple dénombrement, bâtonnet par bâtonnet, notamment pour le faon. La multiplication du trait décoratif, sans le moindre souci numérique, est le plus vraisemblable pour le décor en chevrons.

Sur le plan technique, on notera l'exécution vigoureuse de ces hâchures, vigueur d'ailleurs générale pour l'ensemble du document: un trait buriné profond, très incisif, autorisant un jeu également vigoureux des ombres et des lumières. Tournant légèrement la pièce entre les mains, la gravure disparaît ou apparaît au gré d'une lumière directe ou frisante.

Cette vision «dynamique», vivante, se retrouve dans la gravure pariétale. Elle s'impose nettement dans ce document.

Le faon de renne: rarement, expression pataude fut mieux rendue que dans cette gravure exceptionnelle de jeune faon: une certaine lourdeur dans ce corps bien nourri, bien allaité, dans ce cou déjà puissant. Le mufle, les narines dilatées, la bouche légèrement ouverte, se tend vers l'avant, en quête de la mère, dont on discerne nettement la patte arrière droite, à l'extrémité de la pièce. Nous retrouvons là le thème classique de «la mère et l'enfant». Il est vraisemblable que la côte complète ne comportait en effet que ces deux animaux. (avec la possibilité, en bout, d'un second élément décoratif à tendance géométrique).

En effet, lorsque nous avons trois animaux en file, avec un «jeune», ils répondent plus volontiers à la formule:

$$\leftarrow a + A + A$$

soit le jeune en tête, suivi des deux adultes, la femelle occupant volontiers la seconde place, derrière son petit, le mâle fermant la marche.

Cette organisation trinitaire se révèle fréquente, tant dans l'art mobilier que dans l'art pariétal. La frise des rhinocéros de la Galerie Henri-Breuil de Rouffignac, correspond à la formule:

$$\leftarrow r + R + R$$

Dans le panneau des cinq mammouths, sur la paroi droite de la Voie Sacrée, avant le Grand Plafond, nous trouvons la double formule:

$$\leftarrow m + M + M$$

pour les éléments de droite, et la formule:

$$M + M + m \rightarrow$$

pour les éléments de gauche. Le petit mammouth central, commun aux mammouths adultes entrant ou sortant de la galerie, est curieusement «ambigu»! Pour certains observateurs, il est «entrant». Pour d'autres, il est «sortant». Plus simple est la formule des deux rennes de cette côte de La Vache:

$$\leftarrow R + r$$

(la flèche indique le sens de la marche des animaux).

L'exécution du faon est d'une graphie excellente. Les détails, en bonne perspective, typique du Magdalénien, sont exacts, précis et soignés: les deux oreilles dressées, la petite queue également dressée à la verticale, les narines expressives, l'œil allongé avec la distinction du globe oculaire et sa gouttière lacrymale, les quatre pattes nettement détachées, les jarrets soulignés d'un trait puissant. La ligne dorsale est particulièrement caractéristique et spécifique.

Au-dessus des huit petites mais fortes hâchures parallèles, précédemment signalées, court une série de hâchures très fines, à peine perceptibles, soulignant le modelé dorsal. Elles dépassent la

DEUX ŒUVRES D'ART DE LA VACHE (ARIÈGE)

quarantaine, entre 40 et 45, selon que l'on décompte ou non tel minime élément. Ce sont bien là des hâchures à fonction uniquement figurative. Ces hâchures figuratives sont communes pour représenter le modelé dans l'art magdalénien terminal. La «frise des lions» en est un merveilleux exemple(2).

Le renne adulte: devant le faon, malgré la cassure, on devine aisément un second renne, dont ne subsiste que la patte arrière droite. L'intervalle des deux animaux représente 40% de la longueur du faon. (L'intervalle serait d'un plus faible pourcentage encore, si l'on connaissait la taille de l'adulte.) Ces données entrent dans le cadre des lois numériques de l'association des animaux, lois précédemment définies.

Remarques générales: antérieurement aux tracés vigoureux, on remarque de longues et fines stries, sans valeur figurative, semblant être des traces de décarnisation ou de nettoyage de l'os, avant la gravure volontaire.

Postérieurement, et particulièrement dans le secteur de droite, la côte porte de multiples et minuscules cupules. Certaines oblitèrent les lèvres de traits gravés, certaines se localisent dans le creux même du trait, mais aucune n'est altérée ou coupée par un trait gravé.

Cette altération punctiforme multiple est donc bien postérieure à la gravure. Son origine reste problématique.

II — PROTOME DE CHEVAL, EN CHAMPLEVE

Fiche technique: gravure en champlevé d'un cheval, sur une extrémité d'andouiller de bois de renne, d'une longueur totale de 102 mm, pour une largeur de 22 mm, au large de l'œil du cheval.

Localisation: le document provient du carré XXIV, de la couche 1, soit le plus récent horizon de l'épaisse strate magdalénienne de La Vache. Par estimation, cet horizon se placerait en 10.435 B. C., estimation réalisée au départ des datations obtenues par le C 14.

Description: ce document est particulièrement intéressant sur le plan technique. L'andouiller a été profondément raclé, aminci, à partir de son extrémité effilée. Ce travail préliminaire a réservé soigneusement la figure du cheval. La dénivellation est de l'ordre de deux millimètres, tant au-dessus du museau qu'au-dessous du cou. Elle avait été préparée par un trait plus profond, cernant l'animal, et l'enlèvement de matériaux est allé moins profond que la profondeur de cette incision esquissée. Même fait se remarque pour l'enlèvement, vers le cou.

Les traits gravés de la bouche, de l'œil, sont moins accusés. Tout autour de l'œil, de multiples petites hâchures figuratives d'une extrême finesse en accusent le cercle. De fines hâchures semblables, parallèles, marquent également le modelé de la pommette. Avec un fort grossissement, on remarque d'assez longs traits parallèles et obliques, suggérant la crinière. Ils disparaissent dans l'aspect grumeleux de l'os, alors que la partie «protomé» du cheval et l'extrémité gauche de l'andouiller ont été parfaitement raclés, régularisés, comme polis.

BIBLIOGRAPHIE

- 1 — Louis-René Nougier. La genèse de la «grecque» à Mézin (Ukraine) Préhistoire ariégeoise Tome XXVII — 1972, pages 83 à 101
- 2 — Louis-René Nougier et Romain Robert. Les félins dans l'art quaternaire. Préhistoire ariégeoise Tome XX — 1965, pages 17 à 84

CUEVA DE CHUFIN (SANTANDER).

Con 8 figures, laminas 6—9

por MARTIN ALMAGRO, Madrid

El yacimiento se halla situado en la aldea de Riclones, Ayuntamiento de Rionansa, provincia de Santander, no lejos del pueblo de Puentenansa, el cual es un cruce de carreteras de importancia en la parte más montañosa de aquella provincia.

Concretamente, para alcanzar la Cueva de Chufin hay que detenerse en la presa de «La Palombera», unos 8 kilómetros aguas abajo de Puentenansa en dirección a Pesues y a 14 kilómetros de esta última población costera (LAM. 6, Fig. 1).

Una vez situados en la presa misma de «La Palombera», en el río Nansa, de la Sociedad Hidroeléctrica de Saltos del Nansa, que es la mejor referencia para poder llegar hasta nuestro yacimiento prehistórico, se verá a unos 300 metros de la misma, en la orilla del embalse y pegada a la carretera, la casa del guarda de la presa. Este empleado de la presa, llamado Primo González, muy amablemente puede ayudar a orientar y conducir a cualquiera que desee llegar a la «Cueva de Chufin» para ver los vestigios del arte prehistórico conservados en ella. El yacimiento se sitúa al otro lado del embalse y sólo puede ser alcanzado con una barca que posee el citado guarda de la presa.

Unos 150 metros más arriba de la antigua desembocadura del río Lamason en el Nansa está la «Cueva de Chufin», famosa por una leyenda de tesoros enterrados por un moro así llamado, la cual conocen muchos vecinos de la comarca. Incluso alguno de ellos — como uno del pueblo cercano de Celis ha trabajado allí haciendo varios agujeros buscando oro y otros tesoros. Sus excavaciones se aprecian no sólo en el vestíbulo de la cueva, sino también en algunos parajes de la galería que conduce hacia la gran sala de las pinturas.

Las pinturas del interior de la «Cueva de Chufin» fueron descubiertas el 30 de marzo de 1972 por don Manuel de Cos Borbolla, al que acompañaban sus hijos Manolo y Javier y el citado guarda de la presa, Primo González.

Curioso explorador de la comarca y amante de la naturaleza, el señor Cos vio las pinturas rupestres y nos comunicó la noticia del hallazgo en nuestro despacho del Museo Arqueológico Nacional. Pronto nos hicimos cargo del descubrimiento por sus informes verbales y por unas pequeñas fotografías estereoscópicas que aportaba el señor Cos.

Posteriormente preparamos un viaje de exploración, a fines de la primavera del citado año, en su compañía. Entonces hallamos, además de la pinturas por él descubiertas, algunas otras y, sobre todo, los grabados, que él no había apreciado. Después, asistido siempre de su eficaz colaboración, así como también de la ayuda prestada por los espeleólogos de Burgos, don Luis Uribarri y César Liz, hemos levantado el plano de la caverna, a la vez que la hemos cerrado con una reja para su debida conservación.

La «Cueva de Chufin» se abre bajo la visera rocosa que forma un gran abrigo rupestre, en el cual, en la parte de más a la derecha, se nos ofrece un amplio y abrigado vestíbulo, mientras a la izquierda del que llega aparecen entre el matorral, otros cuatro covachos, pero que debemos considerar como parte del mismo sistema cárstico.

Desde el amplio y abrigado vestíbulo de la «Cueva de Chufin» se pasa hacia el interior de la caverna a través de una ancha galería de muy bajo techo, por la cual, al entrar, hay que avanzar arrastrándose unos 20 metros por el suelo. Luego, ya de pie, se puede penetrar más cómodamente, iniciándose pronto un descenso en la amplia galería, que nos ofrece un suelo muy escabroso, formado por piedras más que barro. Esta galería ofrece un techo cada vez más alto y acaba en una profunda sima o lago interior, que interrumpe con sus aguas totalmente, de lado a lado, el curso de penetración a la cueva. La sima tiene una gran profundidad; en algunos sitios medimos profundidades de 8 a 10 metros sin que se vea a simple vista por dónde emergen a la sima las aguas que allí se remansan claras y tranquilas, formando un laguito casi redondo de unos 16 metros de diámetro.

CUEVA DE CHUFIN (SANTANDER)

El que visite la «Cueva de Chufin» hallará, en primer lugar, una concentración de grabados, que aparecen a la izquierda de la entrada, en la pared rocosa que ofrece el interior del vestíbulo. A la derecha de la entrada a la caverna, casi fuera del vestíbulo, se ven algunos grabados más. Aún se ven otros en la parte inferior de un saliente de la pared de la roca, en la parte izquierda del vestíbulo. En nuestro estudio comenzaremos inventariando y describiendo, en primer lugar, estos tres grupos de grabados, y haciendo constar antes que por su situación casi al aire libre nos ofrecen un especial interés, pues ellos son, junto con los grabados de la entrada de la cueva de Hornos de la Peña, de San Felices de Buelna (Santander), y los de la cueva de Venta de la Perra, en Carranza (Vizcaya), los únicos conjuntos de arte rupestre cuaternario que aparecen realizados a la luz del día en España.

Constituyen esta serie de grabados del vestíbulo de la «Cueva de Chufin» un abigarrado conjunto de trazos, realizados tal vez en dos épocas. Unos son más finos y otros mucho más gruesos. Se agrupan, en tres zonas. La principal se halla en el centro de la pared de la cueva, que se nos ofrece a la izquierda, antes de la entrada de la caverna. El segundo grupo se verá a la derecha del que va a entrar a la cueva, ya casi fuera del saliente que protege el abrigo. Allí, a ras del suelo, aparecen unos cuantos trazos grabados, que no llegan a representar figura alguna. Uno de ellos podría interpretarse como la línea superior del cuello y del lomo de un caballo o de otro cuadrúpedo. Otros trazos parecen esbozar la figura de un pez. (LAM. 6, Fig. 2). El tercer grupo de grabados se ve en una especie de poyo lateral, que se ofrece a la izquierda del que entra, y se trata simplemente de unos cuantos trazos fuertemente grabados, pero que no llegan a insinuar siquiera figura alguna. Los describiremos a continuación inventariando las figuras y trazos esenciales de cada uno de los tres grupos por el orden que los vemos citado.

Describiremos primero el panel central del vestíbulo situado a la izquierda de la entrada a la caverna. Allí se ve un conjunto de grabados, llenos de sugestión e interés. Podemos suponer forman el núcleo principal del verdadero «santuario» exterior de la cueva. En él se han grabado una serie de cápridos y cérvidos de bellísima y original concepción, además de otros trazos que son magistrales fragmentos de la silueta de estos animales, aunque intencionadamente no terminados. Les faltan generalmente, sobre todo, las líneas inferiores del cuerpo y las extremidades. (LAM. 7, Fig. 3, 4 LAM. 8, fig. 1).

En este grupo principal de grabados, los animales y trazos representados forman como dos frisos superpuestos. El friso superior nos ofrece una serie de cápridos de trazo más fino; incluso algunos de menor tamaño son de líneas de trazo seguro, pero sumamente delicado. En medio de ellas aparece una posible figura de cabra o cierva (Lam II, fig. 3). Los grabados resultan evidentemente ser los más antiguos, por estar superpuestos a ellos los trazos de otros cápridos de mayor tamaño y más fuerte grabado. El que llamamos friso inferior queda más bajo y algo a la izquierda del grupo de grabados del friso superior y nos ofrece figuras trazadas con línea más gruesa, aunque siempre de muy seguro trazo.

Por las claras superposiciones de grabados que se pueden señalar en este conjunto de trazos y figuras de animales representados resulta evidente que las más antiguas son, como ya hemos indicado, las de más finos trazos y de menor tamaño que aparecen en el friso de la parte superior. Las figuras de trazo más grueso que se les superponen en aquella zona realizadas con la misma técnica, con la que se realizaron las del friso inferior algo a la izquierda de este panel grabado, son posteriores al grupo de figuras del borde superior de la pared rocosa. Sobre ello insistiremos más adelante.

No sabemos por qué fue aquella zona de la cueva la más utilizada por los hombres paleolíticos para realizar sus obras de arte, pues el abrigo ofrece otros muchos trozos de sus paredes muy aptos para realizar grabados. Sin embargo, por alguna razón que no conocemos, sólo ofrecía interés al artista cuaternario para realizar sus grabados este lugar del abrigo rupestre, y aquí se agrupan sobre este trozo de pared del vestíbulo exterior de la cueva la mayor de los grabados y los de mayor interés.

Pobres son las manifestaciones pictóricas que nos ofrece la «Cueva de Chufin», y todas aparecen en el interior de la gran galería, que está cortada por el lago o sima que ya hemos descrito. Son todas de color rojo, pero de distinto tono. Las cinco posibles figuras de animales: toro, caballo, cuadrúpedos indeterminados, cérvido, son de un color rojo más apagado y tirando a amarillento. Se puede también señalar que son figuras apenas esbozadas, poco realistas e incompletas. Son de pequeño

tamaño y torpe trazado. La línea de trazado es algo borrosa, no siendo ni firme ni segura la técnica con que se dibujaron, seguramente a pincel, pero realizando una línea ni siquiera continuada al ejecutar la figura.

Pertenecen a un arte arcaico e inicial por su conservación y anterior a las puntuaciones y manchas de color rojo que nos ofrece esta caverna. Es evidente que en alguna ocasión aparecen estas figuras de animales bajo las manchas de color rojo vivo, como puede apreciarse en el caballo, que fue luego cubierto por la mancha y los trazos verticales de color rojo conforme ya hemos señalado.

La mayoría de las manifestaciones artísticas del interior de la «Cueva de Chuffín» son manchas de color rojo, sobre todo series de puntuaciones y algunos trazos verticales o ramiformes.

Cómo se realizaron las puntuaciones en la superficie de las paredes no es perceptible. Los puntos están hechos seguramente por impresión con pincel, mientras el coloreado de la superficie rocosa de los fondos se logró lanzando el color por soplo, sirviéndose de una caña o hueso como instrumento de lanzamiento. El coloreado es muy uniforme y perfecto y no se ve en él traza de pincelada.

Por su poco volumen, por su simple trazado, los restos de arte pictórico que ofrece la «Cueva de Chuffín» son ciertamente poco importantes para que nos extendamos más sobre las simples técnicas que se necesitaron para realizar obras de arte tan poco complejo.

Si analizamos los temas tratados por los artistas que grabaron y pintaron en nuestra cueva veremos que aparecen: animales pintados y grabados, dos antropomorfos grabados, tectiformes grabados, trazos pintados verticales y arboriformes, gran número de puntuaciones y manchas pintadas de rojo.

En conjunto predominan los signos y realizaciones diversas de tipo abstracto sobre las creaciones figurativas y éstas son de marcado carácter esquemático.

Empezando por las figuras de animales, excepto un gran gamo, que por su larga cola queda bien definido como un *Cervus gama*, todos los demás animales parecen cabras por su cuerpo y por el trazado de sus cuernos cortos y rectos, pero queda incierto su significado, pudiéndose interpretar también como ciervos. Incluso la cierva central podría ser una cabra. No es segura su interpretación a pesar de ser la más naturalista de todas estas figuras. Claramente también quedan estructuradas sus líneas y trazadas con la misma concepción de las otras figuras más estilizadas (LAM. 8, Fig. 5).

Algunas de estas figuras se parecen plenamente a un grabado de tipo antiguo de la Cueva de Altamira, que representa posiblemente una gamuza, pues ofrece la misma concepción de la boca partida con una línea intermedia. Nos muestran también el trazo recto de la frente continuado para representar el cuerno, como siempre vemos hicieron los artistas de la «Cueva de Chuffín».

Fuera de esta figura no hallamos directos paralelos que nos ayuden a interpretar mejor los animales representados en la «Cueva de Chuffín», hechos con agilidad y belleza, pero con tan claro y simple sentido esquemático de la figura, que se nos escapa su significado real.

Más difícil es todavía decir lo que significan muchos trazos de figuras de animales, sobre todo sus lomos y cuello, que nunca se completan. Son ciertamente numerosos, se agrupan en el friso interior y se ven aislados en la pared grabada a la derecha, ya casi fuera del vestíbulo.

Hay dos antropomorfos: el extraño del vestíbulo y el del interior de la cueva. Son dos figuras del mismo carácter que otras que vemos repetidas, aunque siempre con cierta rareza, en otros conjuntos de arte cuaternario (LAM. 8, fig. 6.).

Se consideran representaciones de personajes mistificados o plasmación de extrañas concepciones de aquellos artistas cuya alma no alcanzaremos a comprender. En España hallamos en cuevas con arte de tipo antiguo los paralelos más cercanos a estas figuras, como en Hornos de la Peña. Figuras de este tipo también se ven en San Román de Candamo, donde hay un antropomorfo itifálico, al igual que otros de Altamira.

Los cuatro animales del interior de la caverna: un toro, un caballo, una figura incierta y un extraño ciervo, son de una realización tan sumaria y tan mala conservación, que sólo por sus rasgos más característicos quedan interpretados como hemos indicado.

Aún debemos añadir, entre los temas que nos ofrece la cueva, los grabados, reducidos a simples trazos más o menos rectos o curvos; los motivos trianguliformes y en el interior de la cueva, los extraños motivos sin posible significación, que hemos denominado «macarronis» alguno figurando un ave (LAM 9, fig. 7). A ellos se añaden los puntos y manchas de color, solos o agrupados, que ofrece el interior de la cueva (LAM. 9, fig. 8).

CUEVA DE CHUFIN (SANTANDER)

Por su temática, como por su técnica, todas estas pinturas de la «Cueva de Chufín» corresponden, igual que los grabados, a un período inicial del arte cuaternario, según H. Breuil. Tanto los simples puntos como las agrupaciones de éstos y las figuras de trazo algo baboso e insegura línea, incompletas y de color rojo apagado eran Aurifiacienses o Peridordienses para él y para H. Obermaier. Falta en la «Cueva de Chufín» el motivo de las impresiones de manos, que vemos en otras cuevas de arte cuaternario, sobre todo El Castillo, y que para H. Breuil eran muy antiguas, aunque hoy esta tesis se haya revisado.

En nuestra opinión, resulta evidente que los grabados recién descubiertos del vestíbulo de la «Cueva de Chufín», como también las escasas pinturas y grabados del interior de esta caverna, coinciden por su estilo con el de otras cuevas francesas del llamado estilo II, en tanto que las figuras de animales de la Venta de la Perra y de Hornos de la Peña ya podrían entrar en el momento inicial de transición al estilo III de Leroi-Gourhan.

Nos inclinamos a clasificarlos en este período por sus muchas figuras incompletas, en las que sólo la parte anterior se grabó. Además, en su mayorá se ven realizadas con escorzos forzados hacia adelante, característica muy peculiar del estilo II de Leroi-Gourhan. Otra prueba de arcaísmo son los trazos aislados frecuentes que vemos en la «Cueva de Chufín», a los que no es posible dar un significado seguro, incluso aquellos en los que se puede ver una intencionada inspiración en el ritmo de las líneas, dirigida a conseguir la línea superior de los lomos y cuellos de la silueta de los cuadrúpedos.

Lo mismo cabe decir de las pinturas del interior de la cueva. Las puntuaciones aisladas o en grupos; los «bastones» o motivos claviformes, incluso las torpes figuras de un toro, tres posibles caballos y de un cérvido, siempre incompletas y de torpe trazo; la alusión posible a la vulva, así como el antropomorfo de la cueva, todo nos denuncia un momento muy antiguo del gran ciclo artístico cuaternario, que en ninguna otra cueva española se nos ofrece con tanta pureza.

Aunque sean pobres las manifestaciones de la creación artística conservadas en la «Cueva de Chufín», su personalidad y carácter hará que se les conceda un puesto en el hermoso capítulo de la historia de nuestro arte rupestre cuaternario.

Nuestro deseo al escribir estas líneas ha sido darlas a conocer y a la vez ayudar a valorarlas dentro del marco de nuestros actuales conocimientos sobre el sugestivo tema, siempre lleno de actualidad, del arte rupestre cuaternario.

¹ Véase sobre esta cueva el estudio que hemos publicado: Martín Almagro: «Las pinturas y grabados rupestres de la «Cueva de Chufín». Riclones. (Santander)». *Trabajos de Prehistoria*, Vol. 30. Madrid, 1973, pgs. 9 a 50 + 10 figs. y 15 láms. varias en color. Martín Almagro, Victoria Cabrera y Federico Bernaldo de Quirós. *Nuevos hallazgos de Arte rupestre en la Cueva de Chufín. Riclones. (Santander)*. — Ref. «Sautuola», Vol. II. Santander, 1976.

DIE ENTZIFFERUNG EINER VIELGRAVIERTEN SCHIEFERPLATTE VON GÖNNERSDORF, RHEINLAND-PFALZ

Mit 18 Abbildungen auf Tafel 10—15

von *GISELA FISCHER*, Köln

DAS FUNDSTÜCK

Die Schieferplatte mit den Fundnummern Gö 23·d/45 und Gö 78·/32Pl.Z (Abb. 1) wurde im Ausgrabungsjahr 1968 auf dem Magdalénien-Fundplatz Gönnersdorf (vgl. G. Bosinski 1969) gefunden. Sie besteht aus zwei ungefähr gleichgroßen Bruchstücken, deren Zusammengehörigkeit erst bei späteren Zusammensetzversuchen entdeckt wurde. Die zusammengehörenden Plattenstücke lagen 6 Meter voneinander entfernt. Die Maße der Platte sind 34×19 cm. Ihre untere Kante ist eine gerade, fast durchgehende Bruchfläche; die gravierten Linien wirken an dieser Kante wie abgeschnitten, was vermuten läßt, daß die Platte zur Zeit der Gravierung in dieser Richtung eine Fortsetzung hatte und daß die Linien nach unten hin weiterliefen. Der übrige halbkreisförmige Rand der Platte ist durch unregelmäßige Abschlüge bearbeitet; die auf diesen Rand zulaufenden Linien vereinzeln sich und laufen meist noch vor der Plattenkante aus. Abgesehen von einem dreieckigen Ausbruch am oberen Ende, durch welchen die Verbindung zwischen Schädel und Rückenlinie des großen Mammut (Mammut 1) verlorengegangen ist, scheint die Schieferplatte hier ihre ursprüngliche Form zu haben.

Die Platte ist auf beiden Seiten reich graviert. Auf der nicht abgebildeten Unterseite ist u. a. ein großes Nashorn (G. Bosinski 1973 Fig. 10) dargestellt. Außer den Ritzungen findet man vereinzelt Grübchen, die möglicherweise eingbohrt wurden (G. Bosinski und G. Fischer 1974 S. 10). Die Oberfläche des Schiefers zeigt zum Teil starke Abnutzungsspuren, vielleicht durch Begehen entstanden, durch welche oftmals der Verlauf der Linien unterbrochen oder deren Qualität (Tiefe, Breite, Beschaffenheit der Grate) verändert wurde. Andersartige Unterbrechungen sind spätere Aussplitterungen des Schiefers.

DIE ENTZIFFERUNG DER GRAVIERUNGEN

Für den unvorbereiteten Betrachter ist es außerordentlich schwierig, in dem Liniengewirr auf der Oberfläche einer vielgravierten Schieferplatte die darin verborgenen figürlichen Darstellungen herauszufinden (Abb. 6). Auch die Wiedergabe im Foto erleichtert diese Aufgabe kaum. Es ist deshalb notwendig, durch Umzeichnung der Gravierungen und Herauszeichnung der Figuren die Darstellungen deutlich zu machen.

Bei der Umzeichnung (Abb. 6) wurde versucht, dem unterschiedlichen Charakter der Linien einigermaßen gerecht zu werden. Dabei ist es allerdings unmöglich, den lebendigen Eindruck wiederzugeben, den der Betrachter beim Anblick der Schieferoberfläche und der in ihr abgebildeten Linien gewinnt. Die zeichnerische Wiedergabe muß notwendig flacher, härter und undifferenzierter wirken. Die von L. Pales (1969) vorgeschlagene Zeichnung der Gravierungen als Doppellinien macht die Darstellungen unübersichtlich und wird ihrem Eindruck keineswegs gerecht.

Die Gravierungen wurden mit einer in ihrer Breite variierenden Linie gezeichnet. Unterbrechungen im Linienvorlauf wurden durch eine Punktlinie überbrückt. Aussplitterungen der Schieferoberfläche, auf denen keine Gravierungen erhalten sein können, wurden mit einer gestrichelten Linie umrandet. Eine solche Strichlinie bildet auch die äußere Grenze der Fläche mit erhaltenen Gravierungen. Wenn die äußere Plattenbegrenzung über die Fläche mit erhaltenen Gravierungen hinausgeht, wird sie durch eine Punktlinie angegeben.

EINE SCHIEFERPLATTE VON GÖNNERSDORF

Die Gravierungen wurden zunächst direkt von der Platte auf eine klare Folie übertragen. Danach wurden sie mit Feder und Tusche auf ein widerstandsfähiges, formbeständiges Transparentpapier gezeichnet.

Bei der bloßen Betrachtung der Platte, die hier untersucht werden soll, fällt zuerst die unentwirrbar erscheinende Vielzahl der Linien auf, sodann der Unterschied ihrer „Qualität“. Moderne Versuche ergaben, daß die unterschiedliche Breite und Tiefe der Linien nicht notwendig von dem Gebrauch verschiedener Werkzeuge herrühren (G. Bosinski und G. Fischer 1974 S. 3ff.). Dafür spricht auch die Tatsache, daß die „Linienqualität“ im Verlauf ein und derselben Linie unter Umständen mehrfach wechselt, was einfach durch unterschiedlichen Druck und wechselnde Neigung des Werkzeuges während des Gravierens zu erklären ist.

Der mehrjährige Umgang mit den Gönnersdorfer Gravierungen hat außerdem gezeigt, daß es keinen ganz zuverlässigen Zusammenhang zwischen „Linienqualität“ und Darstellung gibt. Das heißt einerseits, daß einander auffallend ähnliche Linien keineswegs zusammengehören bzw. eine Figur bilden müssen, andererseits einander sehr unähnliche Linien durchaus einen figürlichen Zusammenhang darstellen können. Dennoch ist die Wahrscheinlichkeit, daß Linien von gleicher Qualität zusammengehören, groß genug, um bei der Entzifferung berücksichtigt werden zu müssen. Zunächst einmal versucht man, ihren möglichen Zusammenhang optisch zu erfassen. Bei sehr unübersichtlichen Platten werden sie probeweise zusammen herausgezeichnet. Das gleiche gilt für Linien, die wegen ihres besonderen Verlaufs eine Zusammengehörigkeit vermuten lassen.

Für die zeitliche Aufeinanderfolge der Linien gibt es keine sicheren Anhaltspunkte. Bei Überschneidungen zweier Linien ist nur selten zu erkennen, welche der beiden Linien die ältere und welche die jüngere ist (G. Bosinski und G. Fischer 1974 S. 8). Im Hinblick auf die Gravierungsabfolge ist das Gewirr auf der Platte nicht schichtenweise aufzulösen.

In unserem Fall gibt es aber im Bereich des Mammut 3 eine Reihe von Überschneidungen, die deutlich erkennen lassen, daß dieses Tier später gezeichnet wurde als die hypothetische Bauchlinie des Mammut 1 und auch später als die rechte der drei Frauenfiguren. Die scharfen feinen Linien der Behaarung von Mammut 3 sind so angebracht, daß sich ihre Grate im Boden der breiteren und flacheren, zu Mammut 1 und Frauenfigur 3 gehörigen Linien abzeichnen (Abb. 4). Die Bauchlinie von Mammut 1 kreuzt die Gesäßlinien der Frauenfiguren 2 und 3. Wären die beiden Frauenfiguren später entstanden als Mammut 1, könnte man erwarten, daß ihre vergleichsweise schmalen, aber tiefen Linien in gleicher Weise in den Boden der Mammutlinie eingedrungen wären wie die Haarlinien von Mammut 2. Das ist nicht der Fall; statt dessen werden sie in der ganzen Breite der Mammutlinie unterbrochen (Abb. 4 u. 5), und obwohl diese Linie keinen deutlichen Grat im Querschnitt der zu den Frauenfiguren gehörenden Linien hinterlassen hat, kann man mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß auch Mammut 1 später entstanden ist als die Frauenfiguren. Die Überschneidungen zwischen Mammut 6 und der mittleren Frauenfigur lassen nicht erkennen, welche der beiden Darstellungen die frühere ist.

Über die zeitliche Reihenfolge der figürlichen Darstellungen auf dieser Platte läßt sich also nur soviel sagen, daß die Frauenfiguren zuerst gezeichnet wurden, dann das große Mammut 1 und danach die beiden kleineren Mammute 2 und 3.

Die Analyse einer vielgravierten Platte zielt auf die sichere Identifizierung aller im Liniengewirr verborgenen figürlichen Darstellungen. Dabei gilt, daß Linien, die nicht mit höchster Wahrscheinlichkeit zu einer Figur gerechnet werden können, bei der Herauszeichnung derselben nicht berücksichtigt werden. In diesem Prozeß führen zwei einander ergänzende Wege zu einem optimalen Ergebnis. Es zeigte sich, daß es einerseits notwendig ist, eine Figur zunächst optisch zu erfassen, um sie zeichnerisch herausstellen zu können; in anderen Fällen macht aber erst eine genaue Nachzeichnung eines Liniengewirrs eine darin enthaltene Figur sichtbar. Erfahrungssache ist, daß letzten Endes das wiederholte Betrachten, verbunden mit einer guten Portion Intuition (nicht Phantasie!) zum Erkennen der meisten Figuren führt. Das mag hauptsächlich daran liegen, daß das Auge auf der „lebendigen“ Oberfläche der Schieferplatte bereitwilliger verlorengegangene Verbindungen zwischen zusammengehörigen Linienabschnitten herstellt, als in der in ihrer graphischen Klarheit endgültiger wirkenden Zeichnung.

Ein wichtiger Faktor beim Identifizieren der Figuren ist die Kenntnis bestimmter Merkmale in der Darstellungsweise von Tieren und Menschen. Ein kleiner aber typischer Abschnitt eines Tieres ist ein wertvoller Hinweis für die ganze Darstellung. So darf man in der Umgebung einer

Reihe kurzer Parallelen nach einem Pferd bzw. dessen Kopf suchen. Eine eingedellte Bogenlinie ist typisch für das Mammut, ebenso der eingerollte Rüssel oder ein säulenförmiges Bein. Ein oder zwei aneinanderhängende spitze Winkel deuten auf ein Nashorn hin.



Abb. 18. Charakteristische Details verschiedener Tiere.

Bei genauer Betrachtung unserer Platte (Abb. 7) waren zunächst Teile eines großen Mammut (Mammut 1) aus Linien gleicher Qualität (tief und breit) zu erkennen (vgl. Abb. 2); außerdem fanden sich zwei kleinere Mammute (Mammut 2 und 3) von ähnlicher Statur, im Gegensatz zu Mammut 1 vorwiegend mit feinen und scharfen Linien gestaltet, und schließlich ein sehr kleines, ebenfalls fein gezeichnetes Mammut (4; vgl. Abb. 3) und darüber die breite Rückenlinie eines fünften Tieres (Mammut 5). Zwei Tierfüße von sehr unterschiedlicher Linienqualität unterhalb des Rüssels von Mammut 1, eins davon umgeben von einem Büschel dichter, relativ scharfer Linien, wurden provisorisch einem weiteren Mammut (6) zugewiesen (Abb. 7).

Der Versuch, von einer vielgravierten Platte wie der vorliegenden eine endgültige Gesamtzeichnung ohne Zwischenstufen anzufertigen, gelingt nicht. Dennoch ist eine vorläufige Gesamtzeichnung als reine Übung zum Kennenlernen der Platte sehr hilfreich. Wie an anderer Stelle (G. Bosinski und G. Fischer 1974 S. 13) beschrieben, bin ich von der Umzeichnung nach Foto zur direkten Übertragung der Gravierungen auf klare Folie übergegangen, weil so die Ausleuchtung der Vertiefungen aus wechselnden Richtungen unmittelbar ausgenutzt werden kann. Bei der hier besprochenen Platte wurde in einem fortgeschrittenen Stadium der Übertragung das Liniengewirr der Durchzeichnung so dicht, daß es die darunterliegenden Gravuren überdeckte und so die Genauigkeit der Wiedergabe nicht mehr gewährleistet war. Es war daher notwendig, teils abschnitt- teils schichtweise vorzugehen und die Abschnitte nachträglich zu koordinieren bzw. die Schichten wieder übereinander zu legen. In der Bilddokumentation fehlen sämtliche abschnittweisen Zwischenzeichnungen, da sie eine rein technische Funktion haben. Einbezogen sind dagegen die schichtweisen Zwischenzeichnungen (Abb. 8, 10, 12, 14), weil sie die verschiedenen „Linienqualitäten“ berücksichtigen und so Aufschluß darüber geben, inwieweit sich auf dieser Platte „Linienqualität“ und Darstellung decken oder voneinander abweichen.

In den Zwischenzeichnungen fallen der besseren Übersicht halber die schon erkannten Mammutfiguren 2—4 fort.

Auf der ersten Zwischenzeichnung (Abb. 8) ist die Gesamtheit von außerordentlich flachen und breiten, oft in der Unebenheit der Plattenoberfläche sich verlierenden Linien wiedergegeben. Da diese Linienart durch klare Folie hindurch teilweise nicht eindeutig zu erkennen ist, war es notwendig, sie zuvor auf einem Abguß der Platte weiß einzufärben. Die Zeichnung läßt u. a. ein Gebilde erkennen, das als Bein eines Mammut gelten dürfte (Abb. 9). Darunter eins der beiden oben erwähnten Tierbeine, rechts ein Teil des Rüssels von Mammut 2.

Die zweite Zwischenzeichnung (Abb. 10) enthält besonders breite und tiefe Linien. Die Herauszeichnung (Abb. 11) zeigt, daß das Mammut 1 weitgehend aus solchen Linien besteht. Wir finden hier außerdem die auffallenden Rückenlinien von Mammut 2 und Mammut 5 wieder; ferner eine vorher nicht erkannte, auch nicht ganz sichere Frauenfigur (4). Dazu kommen ein schlauchförmiges Gebilde, dessen Bedeutung nur mit Hilfe des fehlenden Plattenbruchstückes geklärt werden könnte und schließlich das behaarte Hinterbein eines weiteren Tieres, verbunden mit zwei, zur Rückenlinie des Mammut 1 parallel laufenden geschwungenen Linien. Wegen der nicht ganz stimmigen Proportionen kann dieses Bein nur mit Vorbehalt dem Mammut 1 zugeordnet werden.

Die dritte Zwischenzeichnung (Abb. 12) enthält weitläufige, teils tiefe, aber weniger breite Linien. Unter ihnen lassen sich drei Frauenfiguren (Abb. 13) erkennen.